



Universidad de Cuenca

UNIVERSIDAD DE CUENCA

FACULTAD DE ARTES

MAESTRÍA EN ARTES SEGUNDA EDICIÓN

“CULTURA JAMBELÍ, GERMEN DE LA IDENTIDAD EN LA PROVINCIA DE EL ORO”

**Trabajo de Titulación previo a la
obtención del Título de Magíster
en Artes con mención en Dibujo,
Pintura y Escultura**

Autor

Lcdo. Miguel Ángel Cunalata Castillo
C.I. 0703296889

Director

Mgst. Gustavo Novillo Mora
C.I. 0102118312

Cuenca - Ecuador
2017



RESUMEN

Las artes pueden cumplir diversas funciones en el contexto de la cultura donde se reproducen, asumiendo diferentes formas de expresión; una de ellas es la representación simbólica de los hechos sociales, para comunicar y reflejar la historia, las costumbres, los pensamientos e inclusive las utopías de un pueblo. Desde esta perspectiva asumimos el oficio de la escultura, primero para descubrir, y luego para desarrollar los contenidos histórico - culturales de una región, en particular de la costa oreña.

Al concretar una obra plástica relacionada con la cultura Jambelí, ancestro prehistórico en la provincia de El Oro, lo hacemos pensando en la necesidad de diferentes formas de expresión; una de ellas es la representación simbólica de los de manejar un ícono o un conjunto ideográfico que integre e identifique a la población de esta Provincia. Mediante la difusión y el empoderamiento de sus significados se aspira a madurar el civismo, la cultura, la identidad y el buen vivir de sus portadores.

Es importante determinar los rasgos que caracterizan a una colectividad, particularmente los referidos a su identidad histórica-cultural, en los que se incluyan las artes. Éstas pueden cumplir diversas funciones en el contexto de la cultura donde evolucionan y se reproducen. Asumiendo y conociendo nuestro pasado encontraremos los argumentos para sostener nuestra identidad, y armados de ella avanzar al encuentro del porvenir.

PALABRAS CLAVES:

Semiótica, época aborígen, petroglifos, iconografía, señoríos étnicos, Cultura, Identidad, Globalización, Interculturalidad, sobremodernidad.



ABSTRACT

The arts can serve many functions in the context of the culture where they breed , assuming different forms of expression , one of which is the symbolic representation of social facts , to communicate and reflect the history, customs , thoughts and even utopias of a people. From this perspective assume the office of the sculpture, first to discover, and then we develop for the historical content - a cultural region, particularly the orense coast.

When deciding a plastic work related Jambelí culture, prehistoric ancestor of the province of El Oro, thinking we do need different forms of expression, one of which is the symbolic representation of an icon or handle an ideographic set to integrate and identify the population of this Province. By spreading and empowering their meanings aspires to mature citizenship, culture, identity and the good life of their bearers.

It is important that the characteristics of a community, particularly those concerning the historical identity as The arts can serve many functions in the context of the culture where they breed , assuming knowing our past can defend our identity is determined.

Keywords: Semiotics, Aboriginal period, petroglyphs, iconography, ethnic dominions, Culture, Identity, Globalization, Interculturality, overmodernity.



ÍNDICE

Portada.....	1
Autoría.....	2
Certificación.....	3
Dedicatoria.....	4
Agradecimiento.....	5
Índice.....	6
Cesión de derechos	9
Resumen Ejecutivo.....	10
Abstract	11
Introducción.....	12
Palabras claves.....	12
Objeto de estudio	16
Tema.....	16
Problema.....	17
Antecedentes.....	17
Justificación.....	18
Hipótesis.....	22
Preguntas de Investigación	22
Objetivos.....	23
Estructura del Trabajo	24

CAPÍTULO I

1. LAS ARTES	25
1.1. SUB CAMPOS DE ESTUDIO.....	30
1.1.1. Estudio del lenguaje artístico.....	30
1.1.2. Recursos y estrategias.....	32
1.1.3. Composición cromática.....	35
 1.2. LA ESTÉTICA	 36
1.2.1. Estética filosófica.....	37



1.2.2. Estética artística.....	38
1.2.3. Estética de las imágenes.....	40
1.2.4. Estética de los materiales.....	43
1.3. LA ESCULTURA	45
1.3.1. Iconografía.....	46
1.3.2. Escultura mágica en El Oro.....	48

CAPÍTULO II

2. LA CULTURA JAMBELÍ	51
2.1. Contextualización histórica.....	51
2.2. Antropología: características culturales de Jambelí.....	59
2.2.1. Jambelí según sus descubridores: Estrada, Evans y Meggers: Una historia en la historia.....	61
2.2.2. Caracteres sociales, culturales y artísticos de Jambelí.....	63
2.2.3. Cerámica Jambelí.....	67
2.2.4. Iconografía Jambelí.....	69
2.2.5. Figurinas de piedra.....	71
2.2.6. Bancos rituales.....	72
2.2.7. Instrumentos de piedra y concha.....	73
2.2.8. Evolución e Influencias.....	74
2.3 Convergencia territorial y afinidades etnográficas: su incidencia en la configuración de una identidad histórica Jambelí.....	76
2.3.1. Principio de territorialidad	76

CAPÍTULO III

3. SEMIÓTICA, IMPORTANCIA Y SIGNIFICADOS DE LAS EXPRESIONES ARTÍSTICAS JAMBELÍES EN LA GRMINACIÓN DE LA IDENTIDAD	79
3.1. La importancia de una identidad cultural.....	79



3.2. La identidad cultural de El Oro.....	81
3.3. Jambelí: germen de la identidad orense. Demostración de la hipótesis.....	83

CAPÍTULO IV

4. PROPUESTA ARTÍSTICA Y CREATIVA	85
4.1. Propuesta y realización de la obra artística.....	85
4.2. Proceso Creativo	86
4.2.1. Introducción a la materialización de la obra.....	86
4.2.2. Fuentes de inspiración.....	87
4.2.3. Diseño de la obra	88
4.3. Construcción de la obra artística	94
4.3.1. Modelado en armazón de polietileno expandido con romeral, yeso y fibra de vidrio.....	94
Conclusiones.....	105
Bibliografía.....	108
Webgrafía.....	111



Miguel Angel Cunalata Castillo, autor del Trabajo de Titulación "CULTURA JAMBELÍ ,
GERMEN DE LA IDENTIDAD EN LA PROVINCIA DE EL ORO", certifico que todas las ideas, opiniones y
contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor.

Cuenca, 05 de junio de 2017

Miguel Angel Cunalata Castillo

C.I: 0703296889



Miguel Angel Cunalata Castillo, autor del Trabajo de Titulación **"CULTURA JAMBELÍ, GERMEN DE LA IDENTIDAD EN LA PROVINCIA DE EL ORO"**, reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, en base al Art. 5 literal c) de su Reglamento de Propiedad Intelectual, de publicar este trabajo por cualquier medio conocido o por conocer, al ser este requisito para la obtención de mi título de Magíster en Artes con mención en Dibujo, Pintura y Escultura. El uso que la Universidad de Cuenca hiciere de este trabajo, no implicará afección alguna de mis derechos morales o patrimoniales como autor.

Cuenca, 5 de Junio de 2017

Miguel Angel Cunalata Castillo

C.I: 0703296889



CERTIFICACIÓN

Magister.

GUSTAVO NOVILLO MORA,

Director de Tesis.

Certifica:

Haber asesorado y revisado, prolijamente, durante el desarrollo de la tesis de Maestría titulada: **CULTURA JAMBELÌ, GERMEN DE LA IDENTIDAD EN LA PROVINCIA DEL EL ORO**, autor Miguel Ángel Cunalata Castillo, la misma que cumple con los requisitos legales exigidos por la investigación y las normas de graduación de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca, por lo que autorizo su presentación, para que se prosiga con el trámite legal para la sustentación respectiva.

Machala, Mayo de 2017.

Mgst. Gustavo Novillo Mora

Director de Tesis.



DEDICATORIA

A mi tierna e inolvidable
hija María Verónica.



AGRADECIMIENTO

A mis padres y hermanos que me brindaron su apoyo incondicional.

A mi esposa e hijos que comprendieron mi esfuerzo personal por este logro académico y por qué estuvieron siempre conmigo.

Al Magister Gustavo Novillo Mora, Director de la tesis, por sus orientaciones profesionales y espíritu de trabajo y colaboración.

Al antropólogo Rodrigo Murillo Carrión por su valioso aporte profesional para lograr la culminación de esta tesis.



INTRODUCCIÓN

La Cultura Jambelí, Germen de la Identidad en la Provincia de El Oro, es el título de esta tesis. Un trabajo que obedece a los aspectos que a continuación se desarrollan.

PALABRAS CLAVES:

Semiótica, época aborígen, petroglifos, iconografía, señoríos étnicos, Cultura, Identidad, Globalización, Interculturalidad, sobremodernidad.

Semiología o Semiótica. Es la disciplina que aborda la interpretación y producción del sentido. Esto significa que estudia fenómenos significantes, objetos de sentidos, sistemas de significación, lenguajes, discursos y los procesos a ellos asociados: la producción e interpretación. Toda producción e interpretación del sentido constituye una práctica significativa, un proceso de semiosis que se vehiculiza mediante signos y se materializa en textos. La semiótica también puede definirse como la ciencia que estudia los sistemas de comunicación dentro de las sociedades humanas. (Wikipedia)

Escultura. Es una rama de las artes universales especializada en la creación de figuras tridimensionales empleando diversos materiales.

Época aborígen. Corresponde al período de la historia ecuatoriana, desde la aparición de los primeros habitantes nómadas en su territorio, hasta su evolución en las formaciones socio-culturales complejas (señoríos) que enfrentaron la invasión española.

Formación socio económica. Organización social aborígen que se diagnostica en relación al nivel de articulación e integración de varias formas socio



económicas (de similares características, entendidas como totalidad analítica singular), generalmente referida a un área geográfica, y por tanto históricamente determinada. Se diría que la forma socio-económica es un pueblo, aldea o ciudad, y la formación el conjunto de estos, articulados cultural y políticamente. (Villalba Marcelo, Cotocollao, Miscelánea antropológica ecuatoriana, Banco Central del Ecuador, Quito, 1988, p. 5).

Sitio arqueológico. Constituye la fuente de datos, o más precisamente, representa una evidencia parcial de una cultura material desechada que ha logrado sobrevivir. (Villalba Marcelo, Cotocollao, Miscelánea antropológica ecuatoriana, Banco Central del Ecuador, Quito, 1988, p. 6).

Petroglifos. Monumentos precolombinos de distintas edades; piedras grabadas con diferentes motivos, de significados generalmente imposibles de interpretar. Existen en todas las regiones geográficas del Ecuador.

Conchales. Acumulaciones de conchas en forma de montículos artificiales, los que pueden variar de dimensiones, desde 2 metros de altura X 10 de diámetro, hasta otros de 15 m de altura por 50-100 de diámetro. Sirvieron para diversos fines.

Iconografía. Estudio de los símbolos e ídolos. Cada cultura en el mundo ha producido un sistema de creencias y un conjunto de seres mitológicos y divinidades mediante los cuales interpreta el mundo, la vida y la muerte. Los ídolos y símbolos concentran y reflejan las dimensiones de aquellas interpretaciones.

Señoríos étnicos. Formaciones sociales prehispánicas complejas, extendidas a lo largo de amplias regiones territoriales. Estaban lingüísticas y culturalmente integradas y bajo el control de un cacique mayor o señor étnico. Ocasionalmente varios cacicazgos o señoríos podían integrarse formando alianzas defensivas o políticas, dando lugar a pequeños reinos, como fue el caso de la Confederación



Cañarí, La Liga de Mercaderes, La Confederación Cara, el Señorío Chono (Cultura Milagro-Quevedo).

Cultura. Nos remitimos a la amplia y completa definición que hace la UNESCO: *“Debe ser considerada el conjunto de los rasgos distintivos espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o a un grupo social y que abarca, además de las artes y las letras, los modos de vida, las maneras de vivir juntos, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias... “Y que la cultura da al hombre la capacidad de reflexionar sobre sí mismo. Es ella la que hace de nosotros seres específicamente humanos, racionales, críticos y éticamente comprometidos. A través de ella discernimos los valores y efectuamos opciones. A través de ella el hombre se expresa, toma conciencia de sí mismo, se reconoce como un proyecto inacabado, pone en cuestión sus propias realizaciones, busca incansablemente nuevas significaciones, y crea obras que lo trascienden”.* (Declaración Universal de UNESCO sobre la diversidad cultural, 2 de noviembre de 2001).

Identidad. Al respecto reproducimos los aspectos fundamentales dictados por la UNESCO relacionados con el significado, valor e importancia de la Identidad.

“Cada cultura representa un conjunto de valores único e irremplazable, ya que las tradiciones y formas de expresión de cada pueblo constituyen su manera más lograda de estar presente en el mundo.

La afirmación de la identidad cultural contribuye, por ello, a la liberación de los pueblos. Por el contrario, cualquier forma de dominación niega o deteriora dicha identidad.

La identidad cultural es una riqueza que dinamiza las posibilidades de realización de la especie humana, al movilizar a cada pueblo y a cada grupo para nutrirse de su pasado y acoger los aportes externos compatibles con su idiosincrasia y continuar así el proceso de su propia creación” (IBÍD.). En la Declaración Universal sobre la diversidad, constan los siguientes artículos, los que reproducimos íntegramente por ser esenciales para nuestro estudio:



“Artículo 1 – La diversidad cultural, patrimonio común de la humanidad. La cultura adquiere formas diversas a través del tiempo y del espacio. Esta diversidad se manifiesta en la originalidad y la pluralidad de las identidades que caracterizan a los grupos y las sociedades que componen la humanidad. Fuente de intercambios, de innovación y de creatividad, la diversidad cultural es tan necesaria para el género humano como la diversidad biológica para los organismos vivos. En este sentido, constituye el patrimonio común de la humanidad y debe ser reconocida y consolidada en beneficio de las generaciones presentes y futuras”.

“Art. 3. Diversidad cultural, factor de desarrollo. La diversidad cultural amplía las posibilidades de elección que se brindan a todos; es una de las fuentes del desarrollo, entendido no solamente en términos de crecimiento económico, sino también como medio de acceso a una existencia intelectual, afectiva, moral y espiritual satisfactoria” (Ibíd.). Una de las mayores fuentes de diversidad y riqueza cultural radica en las emociones que pueden converger de todos los hemisferios hacia un mundo feliz y fundir la humanidad en un movimiento de paz. (Ibíd.).

Globalización. Anotamos tres definiciones complementarias (globalización, globalismo y globalidad), elaboradas por uno de los más destacados intelectuales en la materia, el alemán Ulrich Beck: *“Globalización significa la perceptible pérdida de fronteras del quehacer cotidiano en las distintas dimensiones de la economía, la información, la ecología, la técnica, los conflictos transculturales y la sociedad civil... El dinero, las tecnologías, las mercancías, las informaciones y las intoxicaciones “traspasan” las fronteras como si éstas no existieran”* (Beck, 1998.: 42).

*“Por **globalismo** entiendo la concepción según la cual el mercado mundial desaloja o sustituye al quehacer político; es decir, la ideología del dominio del mercado mundial o la ideología del liberalismo”* (Beck, 1998: 27). Por este pensamiento el mercado debe imponer las reglas según el interés de las grandes empresas transnacionales; los gobiernos deben aceptar sus condiciones,



declinando el principio de soberanía y tratar a las naciones en forma de empresas.

*“La **globalidad** significa lo siguiente: hace ya bastante tiempo que vivimos en una sociedad mundial, de manera que las tesis de los espacios cerrados es ficticia”* (Ibíd.: 29).

Interculturalidad. Las culturas del mundo están vinculadas –unas más y otras menos- en relaciones de intercambio e influencias llamadas de interculturalidad. Ese flujo de valores culturales no es estrictamente simétrico o equilibrado, pero supone el respeto a cada diferencia cultural. La interculturalidad ideal sería una simetría, una distribución equilibrada de los elementos y valores de cada cultura, en igualdad de condiciones; significa la admiración y conservación por cada expresión cultural diferente.

Multiculturalismo. Término peyorativo de un fenómeno que se aplica en desmedro de la interculturalidad. “El multiculturalismo es un usurpador de realidades que deberían designarse con otros términos, por ejemplo: multiculturalidad y resistencia. El multiculturalismo se ocupa de la diversidad en tanto diferencia “cultural”, mientras repudia o deja de lado las diferencias económicas y sociopolíticas”. (Díaz Polanco Héctor, 2006: 173).

Sobremodernidad. Son los excesos que produce la modernidad e influyen en el consumo y terminan destruyendo el equilibrio de las vidas domésticas y cotidianas.

OBJETO DE ESTUDIO.

- Estudio visual y arqueológico de la producción plástica e iconográfica de la cultura Jambelí en el marco de su actualización de conocimiento y uso simbólico.

TEMA:



CULTURA JAMBELÍ, GERMEN DE LA IDENTIDAD EN LA PROVINCIA DE EL ORO.

PROBLEMA DE ESTUDIO.

La provincia de El Oro no tiene reconocida una identidad histórica aborígen, gráfica e iconográfica, porque no han existido estudios ni propuestas sobre esta temática. Es una necesidad urgente recuperar como signo de identidad oreense la validez, conocimiento y la activación de los saberes de la Cultura Jambelí, ya que ni antes ni después de ésta hubo una que se caracterizara por tener una identidad regional, que se inscribiera en el territorio que actualmente es provincia de El Oro. Sólo en el interregno Jambelí (duró unos mil años) se dio este fenómeno de identificación local, una evolución que tuvo como escenario la actual provincia de El Oro.

Diferente es la situación de lo ocurrido en provincias vecinas como Loja y Azuay, en donde las culturas evolucionaron en diferentes fases (durante siglos y milenios), pero siempre circunscribiéndose a unos mismos territorios. Por ejemplo, en Loja primero hubo la Cultura Catamayo, de la cual evolucionaron los Paltas. Del Azuay aparecieron sucesivamente las culturas Narrío, Tacalzhapa y por último Cañari. Sus identidades no fueron alteradas por hegemonías de fuentes externas, salvo en el final de sus historias, con las invasiones inca y española. En El Oro solamente es distinguible un período de alteridad cuando estuvo ocupado por la Cultura Jambelí. Las culturas anteriores (Valdivia, Chorrera, Machalilla) y posteriores a ella (Milagro Quevedo), fueron dominios extensos, supra regionales y no proporcionan ese antecedente, aquel nexo de “exclusividad”, de afinidad territorial, ese prístino, auténtico y transparente rastro aborígen.



ANTECEDENTES.

En la ciudad de Piñas los días 23, 24 y 25 de octubre del 2009, se realizó el Primer Congreso Provincial de Cultura, organizado por la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Benjamín Carrión, Núcleo de El Oro, que contó con la colaboración y apoyo de la Municipalidad de Piñas. Evento que tuvo como tema central; la Identidad Orense, cuyo objetivo principal fue definir los elementos estructurales y culturales de la identidad orense. Este Primer Congreso abrió un debate sobre la temática central, relacionada con la identidad orense y las delegaciones cantonales asistentes, que contribuyeron a enriquecer el pasado histórico, en el marco de establecer nuestras raíces, para estructurar la identidad orense y la relación del pasado con el presente y el futuro donde consideremos al ciudadano, como producto natural, social e histórico. Al finalizar el Congreso se hizo una propuesta inicial dirigida a la adopción de un ícono Jambelí como símbolo de la identidad orense. Este ícono consistía en una figurina representativa de esa cultura, la cual, con algunas modificaciones y retoques que le dieran actualidad, asumiera su rol iconográfico. La propuesta no maduró por falta de tiempo, no obstante el interés que despertó en el público y entre los expositores del Congreso.

JUSTIFICACIÓN.

La Cultura Jambelí fue descubierta y descrita por Emilio Estrada Icaza, Betty Meggers, Clifford Evans, quienes la ubicaron en el periodo de Desarrollo Regional (500 a.C – 500 d.C.). A esos estudios pioneros, posteriormente –en forma lenta y escasa- otros científicos le han hecho aportes, principalmente en lo relacionado a los estilos cerámicos y el uso de sus conchales. Contadas excavaciones vinculadas al conocimiento de esta cultura se han realizado en territorio orense, y ninguna de ellas alcanza una interpretación completa de las formas y formación social que pudo haber desarrollado en su tiempo. Tampoco existe un mapa arqueológico de sus sitios u ocupaciones, ni el registro que nos permita desentrañar los patrones de asentamiento. Únicamente tenemos el estudio de Rodrigo Murillo Carrión, quien ha recogido la totalidad de los estudios



(públicos e inéditos, además de su propia observación) para llevarnos a una idea aproximada de lo que sería el dominio Jambelí en lo que actualmente es la provincia de El Oro.

El tema de investigación propuesto: **CULTURA JAMBELÍ, GERMEN DE LA IDENTIDAD EN LA PROVINCIA DE EL ORO**, tiene como propósito fundamental estudiar los restos culturales -especialmente los cerámicos- de la Cultura Jambelí como signo de identidad Orense, con la perspectiva de estructurar un marco histórico que permita potenciar su desarrollo de cara al futuro.

En lo referente a la provincia de El Oro, estamos en una etapa de reconstrucción del pasado, bajo la orientación de un trabajo interdisciplinario y científico, emprendiendo en la búsqueda de soluciones a los problemas que nos plantea el registro arqueológico de El Oro. En este contexto histórico ubicamos a la Cultura Jambelí ocupando territorios a lo largo de las costas de El Oro, en el archipiélago de Jambelí, en las islas Puná y del Muerto, en la península de Santa Elena, hasta la costa Norte del Perú.

El tema de investigación es de actualidad, como fundamento histórico y de proyección en el conocimiento de nuestro pasado, del diagnóstico presente y en la previsión del futuro. Está centrado en el estudio de restos cerámicos precolombinos, como evidencias que sirven para valorar las predicciones visuales plásticas, desde una perspectiva actual. Y a partir de este estudio valorar los símbolos de la cultura Jambelí como sustento histórico del pueblo Orense. Con los aportes que se cuentan para el desarrollo del tema de investigación histórico-arqueológico se aspira alcanzar un trabajo importante en el conocimiento de nuestra etapa aborígen aplicado al buen vivir en el tiempo actual.

De la historia sacamos los argumentos de una identidad, las raíces de los pueblos y gracias a ella delineamos la evolución cultural; nada surge de la nada, excepto quizás en un momento de Creación inicial. En la historia, sea antigua o reciente, rebuscamos los referentes y los símbolos que nos identifican, así hemos hallado las figurinas de la cultura Jambelí, para asumir una función simbólica



actualizada, por ser la más universal en territorio oreño, por ser característica de nuestro espacio, por ser la más bella y por haber representado la cosmovisión de los habitantes primigenios en los límites –casi exclusivos- de lo que ahora constituye la provincia de El Oro. Pero un símbolo por sí solo no basta para lograr la integración de una colectividad, solamente es una suerte de convocante, una invitación a inventariar el bagaje completo de una cultura y una identidad. A partir de la conjunción de conocimientos, saberes y símbolos, se podrá delinear y ejecutar una política de recuperación identitaria, y con ella, proyectar un pueblo con dirección al futuro que desea. Pero jamás este sendero que mira hacia adelante podrá seguirse si no es mirando hacia atrás. Al negar el pasado y la historia estaríamos negando nuestros orígenes y toda la historia del arte y de la humanidad. No podemos estar suspendidos en el tiempo, flotando entre deseos que no provienen de la experiencia; sabiendo que somos humanos, seres culturales, dueños de un comportamiento que se adquiere por diversos medios, como lo señala el sabio inglés Eric Hobsbawm: *“Evidentemente, el individuo humano es configurado por la herencia y por el entorno; por lo genes y por la cultura”* (Hobsbawm Eric, Historia del siglo XX. Crítica Ed. Grijalbo, Buenos Aires, 1999. p. 546).

Y aunque lo nuestro no es una creación original, de carácter personal, tampoco es una copia ni una simple y llana reproducción de una figura conocida; es un proceso de creatividad, a partir de la investigación y del conocimiento profundo de la arqueología oreña descubierta y estudiada por los expertos. Queremos crear un ícono –no arbitrario ni al antojo de un artista- sino conforme a las informaciones y motivos que nos dan la historia y la ciencia. La historia del arte es en gran medida una suma de influencias, de recuperaciones y descubrimientos, de intercambios que propician la evolución de las formas y uno de sus momentos cumbres se llama Renacimiento. Un viejo texto de Valéry comprende esta circunstancia y no ha dejado de tener vigencia, dice: “La obra de arte ha sido siempre fundamentalmente susceptible de reproducción. Lo que los hombres habían hecho, podía ser imitado por los hombres. Los alumnos han hecho copias como ejercicio artístico, los maestros las hacen para difundir las



obras, y finalmente copian también terceros ansiosos de ganancias. Frente a ello, la reproducción técnica de la obra de arte es algo nuevo que se impone en la historia intermitente, a empujones muy distantes unos de otros, pero con intensidad creciente” (Valéry Paul, La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, Ed. Taurus, Madrid, 1973, s.p.). En estos circuitos recurrentes, circulares, nos infiltramos y hacemos un rescate –literalmente una excavación-, obtenemos una imagen, la pulimos y perfeccionamos conforme a los criterios académicos, a las técnicas actuales, con los mejores materiales, y quizás con herramientas que mejoran la eficiencia, pero que en el fondo hacen lo mismo que sus pares ancestrales (tallar, pulir, burilar, etc.)

Tampoco vamos a diseñar un ícono arbitrario, una obra estética inspirada o influida por excelsos escultores, no tenemos autoridad para ello y nadie la tiene; ni así lo pidieran las más altas autoridades de una provincia, orientados por afanes políticos. Tampoco la nuestra es una obra lúdica, irreverente o contestataria, ni aspira convertirse en fuente de polémicas o controversias. Lo que hacemos y se ha hecho es desentrañar de la historia un argumento, junto con una paralela representación de la cultura material, un referente visual, un ícono, para agregar al imaginario colectivo en la parte que refleja la historia ancestral o aborígen; es una visión retrospectiva que indaga y reproduce un pasado cultural, porque recalcando nuestro criterio, un pueblo sin historia está flotando en la nada, está suelto sin sus raíces.

A través de la investigación llegamos a una elección y de allí a la propuesta, elaborada con los accesorios, los materiales, retoques y detalles necesarios y pertinentes, supeditados a la técnica, la teoría estética y la tecnología. El pueblo podrá contar con un elemento más de alusión histórica a su identidad, un ícono real, concreto, a la orden. Él decidirá si lo asume u opta por subestimar su significación y existencia. Por ahora tenemos el veredicto y el consenso de varios expertos e intelectuales oreñeses, quienes no aceptan imposiciones que vengan de afuera, que estén fuera de su historia, ni abstracciones o sutilezas simbólicas y menos una obra que esté desvinculada de su territorio, esa frontera elástica de interculturalidad y de rígida emoción territorial.



Sobre la importancia y relación de la historia cultural de un pueblo, su identidad y el porvenir anotamos uno de los argumentos estudiados en los textos antropológicos de nuestra maestría: “La antropología... resulta importante porque el conocimiento de nuestro pasado puede llevarnos a un sentimiento tanto de humildad como de orgullo por nuestros logros. Al igual que ocurre con las demás formas de vida, no tenemos ninguna garantía de que un pueblo en concreto vaya a existir indefinidamente. Aún así, el conocimiento del pasado puede darnos confianza en nuestra habilidad de resolver los problemas futuros” (Ember, Carol y Melvin, Antropología cultural, Prentice Hall, Madrid, 1997, p. 13). El orgullo de ser, de pertenecer y de haber nacido en una patria o en un territorio, nos remonta a la búsqueda de referentes en la historia, a los que se van acumulando a lo largo de las generaciones ciudadanas. No necesitamos desembocar en el chauvinismo. Aún las naciones y los países, las regiones y los pueblos refrendan su orgullo, lo proyectan al mundo; véase como vitrina un mundial de fútbol, esa fiesta universal de competencia deportiva (con todo, las reacciones y críticas que desata). Y según las opiniones recogidas, por las lecturas realizadas y los trabajos de campo, la cultura Jambelí es el mejor motivo histórico cultural para afirmar y sostener el orgullo de ser orense.

HIPÓTESIS.

La identidad orense es un tema poco tratado, especialmente en sus raíces históricas, por lo que se hace necesario un estudio histórico antropológico. A partir del estudio de los restos materiales de la Cultura Jambelí se podrá apreciar y determinar su validez en un conocimiento visual que refleje la estructura y la identidad histórica de los pueblos orenses.

PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN.

- ¿Por qué no se ha logrado estructurar una identidad histórica-aborigen de los pueblos orenses?



- ¿Cuáles son los elementos que configuran la identidad histórico – cultural de los oreñoses?
- ¿Cómo establecer que las expresiones culturales Jambelíes se constituyan en símbolos históricos del pueblo oreño?
- ¿Cómo estructurar un estudio visual de los restos cerámicos de la cultura Jambelí?
- ¿Cómo relacionar la estética, arte y producción cultural Jambelí en un contexto contemporáneo?
- ¿Qué procedimientos metodológicos se aplicarán en el estudio de la Cultura Jambelí?

OBJETIVOS.

General:

- Determinar por qué la cultura Jambelí es el enlace ancestral y aborigen de la identidad oreña y una fuente de los símbolos que la representan.

Específicos:

- Discutir los enunciados de la estética y del arte en función de su validez para formular y diseñar la propuesta de un ícono arqueológico Jambelí convertido en un símbolo de la cultura y la identidad de Machala y la provincia de El Oro.
- Demostrar el valor indiscutible de la historia -como realidad y proyección hacia el futuro- aplicando los enunciados de la ciencia.
- Establecer el proceso evolutivo de los estilos cerámicos en la provincia de El Oro, hasta su desarrollo en la Cultura Jambelí.



- Describir las expresiones estéticas de la producción cerámica y artesanal en la Cultura Jambelí.
- Establecer los argumentos que determinan y justifican la adopción de una forma cerámica Jambelí como símbolo histórico-cultural del pueblo Orense y/o de Machala.
- Diseñar la propuesta artística y técnica que, partiendo del estudio arqueológico y antropológico, construya y configure un icono aborigen de la cultura Jambelí como un símbolo más de la identidad machaleña u orense.

ESTRUCTURA DEL TRABAJO.

Cuatro capítulos se han desarrollado con el fin de alcanzar los objetivos.

En el primero se hace un acercamiento de lo que entendemos por arte y formulamos las propuestas compatibles en los tiempos actuales.

En el capítulo dos se describe la ubicación espacio-temporal de la Cultura Jambelí, los rasgos fundamentales de su cultura material y sus estilos cerámicos.

El tercero es la aplicación de la investigación en una obra plástica con finalidad socio cultural.

Y en el último capítulo se describe el procedimiento que se ocupará en el desarrollo del trabajo artístico.



CAPÍTULO I

1. LAS ARTES.

Constituyen los medios de expresión simbólica de los valores y tradiciones que elabora cada cultura a través del tiempo; integra y da armonía a las sociedades o grupos sociales, entre cuyos individuos ejerce como locuaz y universal medio de comunicación. Es nuestro parecer que la cultura pone el orden y la armonía a los grupos humanos, a lo que las artes le agregan contenidos mágicos, formas sutiles y las expresiones convenidas de belleza.

Los fines que perseguimos en esta tesis son básicamente: el diseño y la elaboración de un ícono y complejo simbólico que represente la identidad aborígen del pueblo oreense. Para ello –y hacia ello- deberemos restringir el análisis y exposición de los conceptos y categorías artísticas. Siendo el debate, la teoría del arte y la estética campos sumamente amplios, las referencias teóricas irán encaminadas a sustentar nuestra propuesta y la demostración de las hipótesis que apuntan a la definición de una identidad cultural oreense. En este caso es necesario enfocar las artes desde una perspectiva antropológica, relacionada con las funciones simbólicas y comunicativas que desempeñan las artes en cada cultura.

El arte en cualquier tiempo y espacio ha sido un lenguaje, por lo general, el más hermoso de todos; no siempre sutil, siendo en ocasiones irreverente, sobre todo revolucionario, actualmente transgresor. Cabe entonces, y es perfectamente compatible con este trabajo, su abordaje como un medio de comunicación o meta lenguaje. Para ello veremos una acertada elaboración de la antropóloga Serena Nanda. La naturaleza simbólica y las funciones de las artes son enunciadas por la ella, quien manifiesta que el arte cumple una función vital en la sociedad: la comunicación simbólica, que se expresa en las siguientes formas:

1. Cuando comunica un significado directo. Ej.: danzas que imitan movimientos de animales, máscaras que pretenden captar espíritus sobrenaturales.
2. Cuando reflejan emociones; a través de los significados culturales que están asignados a



los diferentes elementos artísticos. Ej.: la música según las tonalidades, mayores o menores, transmite emociones de alegría o tristeza. 3. Cuando refleja ciertos tipos de conducta o estructura social. Ej.: los tótems; el ballet, etc., 4. Las artes pueden tener un simbolismo más profundo; representando aspectos universales del pensamiento, de las necesidades o de las emociones. Por ejemplo: el color rojo equivale a sangre, el amarillo representa al oro y al sol, etc. (Nanda Serena, Antropología cultural, Grupo Editorial Iberoamericana, México, 1987, p 300).

La misma autora añade: *"La naturaleza simbólica y comunicacional de las artes está relacionada con su función más importante: la integración. Mediante las artes se comunican y expresan creencias, valores, la ética, conocimientos, emociones, ideología y visión del mundo. Las manifestaciones culturales favorecen la unidad y la armonía de una sociedad. Y finalmente, establece el compromiso del artista con su público y con la sociedad"* (Ibíd. pág. 301). El arte hace visibles aspectos intangibles de la cultura, ocultos y latentes; está comprometido con la reproducción de los elementos esenciales de cada sociedad y cada cultura. Aunque muchos artistas y creadores están desligados de esta relación, mostrándose renuentes a cualquier vínculo con la sociedad; así alejaron al arte del pueblo y al pueblo de las artes.

Por la experiencia y los aprendizajes históricos sabemos que los estilos nacen, crecen, multiplican sus expresiones y pasan a la inmortalidad; aunque tengan un momento crepuscular nunca les alcanza el otoño; no mueren ni se deshojan; se van acumulando en la suma perfecta, en la historia del arte universal. Los estilos tuvieron un tiempo, su época, trascendieron aunque no hubiesen gozado del consenso ni de la aprobación universal. Sea para deleitar o para irritar, todo género que haya destacado y merecido su estrella en el paseo de la historia, quedará marcado, dejando la huella para ulteriores influencias. Pero si la imaginación explota en el vacío y la capacidad de creación no encuentra espacios, es cuando recurre a la parodia o a la falsa representación; la llaman transgresión, epidemia de este tiempo. Se exime la creación artística y se originan las rupturas, las colisiones y las evasiones.



Para el enfoque antropológico del arte y su repercusión en la vida cotidiana no es indispensable resolver los conflictos inherentes a la estética y su historia universal. Pero, una serie de preguntas difíciles no dejan de preocupar: ¿Cómo democratizar las artes impidiendo que pierdan sus emociones, sus valores universales, sus categorías estéticas, la belleza formal y su trascendencia? ¿El arte puede segmentarse según las dimensiones de la sociedad y sus clases? ¿Es la relación cultura-arte una asimetría que debe equilibrarse? ¿Debe la cultura estandarizar los comportamientos y la identidad fortalecer las diferencias? ¿Puede armonizar criterios de apariencia o esencia opuestas; superar las contradicciones de la realidad; admitir las brechas que distancian los segmentos sociales?. Dificultades que se agigantan cuando hay más dudas que certezas, demasiadas preguntas aún sin respuesta y cuando más de una sola verdad está enunciada y admitida.

Una obra obedece a circunstancias y coyunturas particulares para lograr trascendencia; no depende sólo de sus intrínsecas propiedades estéticas. Es más, al parecer ya el arte no privilegia a la estética, habiéndose convertido en práctica de irreverencia y ejercicio de alternativas (a la vez que un duro desafío de los creadores innatos: alumbrar nuevas y accesibles formas de belleza). Para los conservadores, como quien escribe, la libertad y la imaginación no deberían huir o escapar de la belleza. Hay mucho para pensar y finalmente decidir en la discusión, las conclusiones no son fáciles de emitir.

Sin embargo, podemos anotar una intrincada cita del filósofo Theodor Adorno: *“Antes de la emancipación del sujeto el arte fue sin duda, en cierto sentido, más cercanamente social de lo que fue después. Su autonomía, su robustecimiento frente a la sociedad, es función de la conciencia burguesa de libertad que, por su parte, creció juntamente con las estructuras sociales”* (Adorno, s.f., pág. 295). Como ilustración de la frase uno podría preguntarse si el retrato de un aristócrata renacentista tiene más contenido y alcance social que lo ofrecido por una pintura abstracta de nuestros tiempos, incomprensible para la mayoría del público y de la sociedad. La burguesía ha capturado el concepto de libertad, y en su nombre



hace toda forma de proclamación, llegando incluso a su manipulación, a la utilización perversa del término y de su valor intrínseco. De allí la conversión del arte en mercancía cultural y su entrada al mercado liberal transitando por zona franca. Estamos de acuerdo en que el sujeto artista tiene un rol y un lugar frente a la sociedad en la que expone sus obras, la que mira y admira sus cuadros. La compra de arte es una operación financiera que puede desembocar en el fetichismo de la mercancía y en una aberración consumista.

Una preocupación que nos quita el sueño es el alejamiento del público (inclusive profesionales y tecnócratas) hacia una determinada clase de arte. La gente se aleja de los museos y exposiciones porque no entiende ni disfruta de las obras; justamente cuando se atraviesa una época de insensibilidad y materialismo pragmático, corriendo paralela al individualismo y la arbitrariedad.

El arte debería entonces atraer mediante sus ideas, formas y colores, para hacer pensar; pero además para provocar emociones y con ello una adecuada práctica social, momentos de felicidad y de éxtasis en sociedad. Es eso lo que se pretende con este trabajo, es su objetivo medular.

Acerca de las incertidumbres que florecen y dan frutos en el campo del arte, las opiniones y gustos se manifiestan de formas diferentes y hasta contradictorias. No se tiene la solución del asunto, nada más que un punto de vista personal. Aquí algunas frases relacionadas a la cuestión: *“No parece que queden ya patrones de lo artístico, criterios que permitan trazar siquiera una frontera provisional entre el arte y el no-arte. La ausencia de tales criterios... se traduce en la sospecha de que cualquier objeto puede ser una obra de arte, o al menos hacerse pasar por ella... El desconcierto y perplejidad ante algunos productos supuestamente artísticos es de índole muy distinta... No acabamos de entenderlos y, de ese modo, es difícil apreciarlos”* (García Leal, 2002, pág. 11). La cita resume el dilema que arrincona al público y lo pone en la encrucijada de exponer sus dudas o de anteponer su verdad subjetiva antes que la asimilación de un criterio, también subjetivo, por más ilustrado que sea.



Para interpretar lo que denomina el fin del arte, su evolución, acaso involución, e historia de ciclos, Arthur Danto ha dedicado muchas páginas de reflexión en sus obras. De ellas recogemos lo siguiente: *“Así bosquejado, el relato legitimador de la historia del arte –en Occidente, aunque no sólo allí- es que hay una era de la imitación, seguida por una era de la ideología, seguida por nuestra era posthistórica, en la cual podemos decir, que vale todo. Cada uno de estos períodos está caracterizado por una estructura diferente de la crítica de arte. La crítica de arte en el período mimético o tradicional estaba basada en la verdad visual. La estructura de la crítica de arte en la era de la ideología es aquella de la que intenté liberarme”* (Danto, Después del fin del arte, 1999: 69). A lo largo de esta disertación expondremos nuestra concepción del arte, del artista, su rol, su lugar en la cultura y en la sociedad, admitiendo que somos parte de una corriente inclinada a favor de la estética y del buen gusto, renuente a las antojadizas aventuras que se autocalifican –alardeando de sus exclusiones- como propuestas alternativas de arte. La siguiente cita de Danto es terminante: *“El arte ha muerto. Sus movimientos actuales no reflejan la menor vitalidad; ni siquiera muestran las agónicas convulsiones que preceden a la muerte; no son más que las mecánicas acciones reflejas de un cadáver sometido a una fuerza galvánica”* (Danto Arthur, El final del arte, en revista El Paseante, Madrid, 1995, núm. 22-23, p. 1). Sentencia que corroboramos siguiendo el pensamiento del gran historiador del siglo XX, Eric Hobsbawm, quien dice: *“... los límites entre lo que es y no es clasificable como “arte”, “creación” o artificio se difuminan cada vez más, hasta el punto de llegar incluso a desaparecer”* (Eric Hobsbawm. Historia del siglo XX. Crítica Ed. Grijalbo, Buenos Aires, 1999, p. 495).

El rol de los artistas en la sociedad puede ser múltiple según la percepción que tengan ellos de sí mismos, no abundaremos en detalles y menos en críticas; para nosotros, los artistas plásticos, como intelectuales dotados de sensibilidad y habilidades infrecuentes, tenemos grandes compromisos, pese a que no está en nuestras manos la capacidad de cambiar lo que no nos gusta. Podemos y debemos luchar, vivir y aspirar a un mundo mejor, donde haya justicia y equilibrio. De esta forma compartimos la frase de Tony Judt que dice: *“nuestra*



principal tarea no será imaginar mundo mejores, sino más bien pensar en cómo evitar que sean peores” (Judt. Pensar el siglo XX, 2011, pág. 291). Esa tarea puede servir para mejorar lo que está mal y formar con lo que tenemos un bagaje de posibilidades para acceder a una vida satisfactoria. A eso, en definitiva, apunta la colaboración que con este trabajo artístico pretendemos ofrecer a la comunidad orense.

1.1. SUB CAMPOS DE ESTUDIO

1.1.1. Estudio del lenguaje artístico

La renombrada escritora Susan Sontag (fallecida en el 2004) tiene un texto preciso para introducirnos en este acápite; por su nitidez y amplitud hacemos una cita in extenso: *“La primera experiencia del arte debió de ser la de su condición prodigiosa, mágica; el arte era un instrumento del ritual (las pinturas de las cuevas de Lascaux, Altamira, Niaux, La Pasiega, etc.). La primera teoría del arte, la de los filósofos griegos, proponía que el arte era mimesis, imitación de la realidad. El hecho es que toda la conciencia y toda la reflexión occidentales sobre el arte han permanecido en los límites trazados por la teoría griega del arte como mimesis o representación. Es debido a esta teoría que el arte en cuanto a tal — por encima y más allá de determinadas obras de arte— llega a ser problemático, a necesitar defensa. Y es la defensa del arte la que engendra la singular concepción según la cual algo, que hemos aprendido a denominar «forma», está separado de algo que hemos aprendido a denominar «contenido», y la bienintencionada tendencia que considera esencial el contenido y accesorio la forma. Aun en tiempos modernos, cuando la mayor parte de los artistas y de los críticos han descartado la teoría del arte como representación de una realidad exterior y se han inclinado en favor de la teoría del arte como expresión subjetiva, persiste el rasgo fundamental de la teoría mimética. Concibamos la obra de arte según un modelo pictórico (el arte como pintura de la realidad) o según un modelo de afirmación (el arte como afirmación del artista), el contenido sigue estando en primer lugar. El contenido puede haber cambiado. Quizá sea ahora menos figurativo, menos lúcidamente realista. Pero aún se supone que una obra de arte*



es su contenido. O, como suele afirmarse hoy, que una obra de arte, por definición, dice algo". (Sontag, 1984, Contra la interpretación, pág.16). De cualquier manera y siempre, el arte –toda forma de expresión artística- constituye un lenguaje y bajo este criterio lo estamos aplicando en nuestra propuesta actual.

Y para el conocimiento de los lenguajes nadie mejor uno de los más renombrados filósofos del siglo XX, Ludwig Wittgenstein; quien nos presenta un caso para enriquecer e ilustrar la discusión. Según él, la naturaleza del conocimiento debía admitir que lo cognoscible es lo que se puede expresar por medio del lenguaje y de la lógica. Porque existe una relación explícita entre los objetos del mundo, las palabras del lenguaje y los pensamientos; así como "Espacio, tiempo y color (cromaticidad) son formas de los objetos". (Wittgenstein, Tractatus lógico philosophicus, pdf., P. 21). Esto nos llevaría a una situación en la que si no estamos en capacidad de opinar o hablar sobre un tema o una cosa es preferible callar, actuar según lo prescribe el filósofo en el final de su *Tractatus lógico philosophicus*: "De lo que no se puede hablar, mejor es callarse" (Ibíd, p. 147); siendo sumamente difícil saber todo lo referente al asunto en discusión. Una sentencia que aplican los sabios y las mentes serenas. El erudito que pretende saberlo todo no existe en la actualidad. El propio Wittgenstein renovó su pensamiento en una "Segunda etapa" o fase de su vida y de su filosofía; Einstein descubrió la teoría de la relatividad general cuando estaba avanzado en años; Picasso atravesó diversas etapas en su producción artística. Todo se mueve y avanza en las tres dimensiones conocidas (del arte y de la naturaleza) y en las que aún no logramos conocer según la experiencia y la tecnología, pero que son predicciones de la ciencia. Y en el presente caso, entusiasmados por la búsqueda de expresiones y formas renovadas, nuestra perspectiva quiere tender puentes a través de la recuperación de símbolos histórico-culturales.

Pero no podemos perdernos en la complicada densidad de las interpretaciones que tiene el lenguaje, antes bien, estamos obligados a buscar salidas, esas respuestas simples que anticipamos. El propio Ludwig Wittgenstein nos ofrece la siguiente frase explicativa: "Cuando pienso con el lenguaje, no me vienen a las mentes "significados" además de la expresión verbal; sino que el lenguaje mismo



es el vehículo del pensamiento” (Wittgenstein, Investigaciones filosóficas 2012, pàg.70); esto es, que la palabra en sí estructura una idea, un pensamiento o un mensaje (si cada palabra, cada pincelada, cada escultura y sus diversos elementos obedecen a una historia particular y a veces compleja). Una sola escultura, con mayor razón una instalación, reúnen y convocan infinidad de significados. De allí su riqueza y la utilidad que tiene para comunicar y transmitir conceptos, ideas, sentimientos, deseos y voluntades. Con estos preceptos estamos proyectando una escultura compleja, el sentido de nuestros objetivos.

¿Cómo (re) producir y difundir los argumentos de la identidad? “Las palabras y los lenguajes pueblan el campo semántico de lo cultural. Fijar esa cartografía verbal será pertinente -urgente, más bien- para estandarizar el vocabulario de los acercamientos críticos que se desarrollen en torno a tal fenómeno...” (Coelho, Diccionario crítico de política cultural: cultura e imaginario, 2012). Con esa cartografía podremos confeccionar el plano y el bosquejo de la obra de arte que tenemos en mente.

1.1.2. Recursos y estrategias

La puesta en marcha de nuestro proyecto requiere la inversión de recursos materiales e intelectuales, tanto para la formulación de la propuesta como para su diseño y concreción en obra plástica. En lo que se refiere a los materiales podríamos hacer una diferenciación entre los que señalamos a continuación: recursos convencionales, chatarra, elementos «transgresionales» o transgresores y ciberespacio. Los recursos intelectuales se aplican en la imaginación y planificación de la obra, en su proyección hacia el público y en las estrategias que se apliquen para hacer realidad el proyecto, a su ejecución.

Los recursos convencionales son la pintura, el óleo, los pinceles, paletas, aerógrafos, lápiz, carboncillo, papel, cartón, lienzo, metal, madera, plástico, vidrio, tiestos, elementos naturales (troncos, piedras, flores, conchas, e inclusive paisajes o accidentes geográficos completos, los que se usan en el «*land art*» o arte de la tierra), etc.



Podríamos añadir los que se denominan recursos transgresionales, para emplear el término que anima a los mentalizadores y profetas de la transgresión. Son elementos perecibles, susceptibles de descomposición, materia orgánica. Aunque ellos no están integrados en nuestra perspectiva artística, obedeciendo a la formación y definición profesional que tenemos.

Reliquias, antigüedades y chatarra; cualquier objeto o material de desecho puede aportar a la construcción de una obra de arte, dando la oportunidad al artista de demostrar su creatividad. En tiempos cuando la polución amenaza la integridad de la vida y del planeta, el reciclaje de basura es indispensable, recomendable; más aún si de ello puede obtenerse una obra de arte. Sería de pensar en una asignatura nacional que se encargue de convertir esta tarea de reciclaje-creación artística en una política de estado. Una silla, un tubo, una llanta, un pedazo del muro de Berlín, un pedazo de camisa, (un urinario ya no), son susceptibles de transformación en arte; no siempre y de manera forzosa; pero aplicando el talento y la reflexión se lo puede lograr. En nuestro caso vamos a emplear una buena cantidad de conchas, de aquellas que formaban parte de un monumento arqueológico, con la circunstancia de que a la fecha han sido abandonadas en calidad de basura, condenadas a su destrucción. Conchas que alguna vez fueron manipuladas por aborígenes americanos y ahora se convierten en elemento de una obra artística; es el reciclaje no sólo material, sino de su propia edad histórica.

Ciberspacio es el aprovechamiento de una tecnología que avanza en proporciones geométricas (según la ley de Moore que establece que la potencia de los ordenadores se duplica más o menos cada 18 meses). Es una realidad simulada por ordenadores y redes digitales que dan la vuelta al mundo. El término «ciberspacio» fue popularizado por la novela «Neuromante», de W. Gibson, en 1984. Posteriormente, y gracias al inmediato apogeo del término y su implementación mundial, en 1996 John Perry Barlow escribió una «Declaración de independencia del ciberspacio», exhortando el respeto de la autonomía del ciberspacio, de manera que jamás llegue a constituirse en dominio hegemónico



y colonial de potencia alguna. El ciberespacio según Barlow sería “El nuevo hogar de la mente”. Pese a toda esa noble voluntad, sería dudoso pensar que el ciberespacio no ha sido vulnerado y colonizado por interés alguno. Pero eso es materia de otras preocupaciones. En tanto, por el crecimiento acelerado de la tecnología, el ciberespacio sería una dimensión que no termina de diseñarse, ni de construirse; aún sería y contendría utopías. Así lo entendemos por la siguiente frase de Joanna Buick: *“El ciberespacio es la mayor «suma» creada hasta ahora por los seres humanos. El vocabulario místico y onmiabarcante de «ciberia» y la «internet» es sintomático del deseo de los participantes de crear un mundo utópico de conocimiento total (cursivas nuestras), una máquina hecha por el hombre con todas las respuestas”* (Buick, *Ciberespacio*, 2006, pág.26). En los tiempos de aceleración que vivimos debemos aspirar a que nuestras obras plásticas viajen a través del Planeta y se muestren ante los ojos del mundo; para ello contamos con la ayuda innegable del ciberespacio, ese medio ideal para difundir el arte y la cultura. Cuando nuestra obra se halle expuesta en los jardines de la Universidad Técnica de Machala, como está previsto, seguramente muchos jóvenes estudiantes enviarán mensajes y fotografías teniendo como fondo y compañía a esta obra. Considerado la promoción que haremos de este acontecimiento, inclusive con un programa de desvelamiento, el ciberespacio será un gran aliado nuestro. Para los fines nobles y de interés nacional no puede obviarse esta nueva “dimensión” que provee la tecnología.

Estrategias

Los procedimientos y estrategias que se aplicarán para la implementación de la cultura Jambelí como ícono de nuestra identidad aborígen. Una vez conseguida la información por medio de la investigación y demostrada la hipótesis se hará una convocatoria a representantes de las instituciones culturales de la provincia, para consensuar la propuesta. Después continuará la gestión para obtener el financiamiento de la obra plástica y una campaña complementaria de educación y publicidad. Pensamos en primera instancia en la Universidad Técnica de Machala como el medio para hacer la convocatoria y ubicar la obra. De igual manera, serán muy importantes los criterios que nos proporcionen los representantes de la



Casa de la Cultura Núcleo de El Oro y el Gobierno Provincial, cuyos mensajes agregamos en calidad de anexos.

De manera complementaria se hará una campaña de sensibilización, difusión y apropiación. Se adoptará el slogan “Somos de ancestro Jambelí” una convocatoria colectiva que aglutine historia, cultura y tradición, y a la vez apunte hacia las grandes metas del crecimiento oreense. La presentación y desvelamiento de nuestro trabajo se hará en un acto público, con un programa especial, en el mes de agosto. Murales, letreros y más medios de comunicación difundirían los contenidos planteados en la visión y metas del programa cultural. Esto, se entiende, será aplicado y puesto en ejecución con el consenso obtenido previamente. En caso contrario, la iconografía Jambelí se mantendría en su lugar de privilegio, inalterable, encabezando y representando a fidelidad nuestro ancestro aborígen. Consideramos que este proyecto es el más elocuente y medio veraz que tiene la provincia para su representación; por tanto es de carácter irrenunciable, como se ha demostrado.

1.1.3. Composición cromática

La composición consiste en distribuir de manera adecuada, todos y cada uno de los elementos que conforman la representación, teniendo en cuenta el color, el tamaño, las texturas, las tonalidades, el espacio y las formas en general que se vayan a implementar. Toda composición escultórica busca el equilibrio para mantener su orden y armonía y a esto se le llama simetría.

El universo busca ese equilibrio porque lo necesita y le ha dado el nombre de simetría: una distribución casi igualitaria, «casi» exacta o perfecta de la materia en el universo. Las estrellas demasiado grandes sucumbieron a causa de su excesiva masa, explotaron en forma de supernovas y repartieron sus elementos por todo el universo. Esa distribución fue y sigue siendo simétrica, por partes iguales; lo contrario es la entropía, el desorden, la distribución desigual y caótica de la materia. Y no obstante, la entropía “*sucumbe*”, aunque sea temporalmente, frente al imperio del “orden”, del equilibrio. El equilibrio está en nuestras vidas,



debería estarlo bajo pena de sucumbir, lo que tarde o temprano debe ocurrir; por ello –hablando metafóricamente- deberíamos procurar el máximo de equilibrio en nuestras vidas y en nuestro entorno, antes de que el caos nos absorba y aniquile.

Así lo sostiene Carl Sagan: *“... que el universo como un todo se agota; es decir, la cantidad total de orden en el universo debe disminuir... (Pero) Eso no quiere decir que (por el contrario) en un escenario determinado, por ejemplo la Tierra, la cantidad de orden no pueda aumentar, y es evidente que ha aumentado. Los seres vivos son mucho más complejos, tienen más orden...”* (Sagan, La Diversidad de la ciencia, 2007, pág. 177). Ciertamente la relación entropía-simetría existe desde la Creación del universo hace 13.700 millones de años.

La simetría está en todo, en todas partes, aun escondida o mimetizada; en las esculturas helénicas, en los frisos del viejo arte oriental, en las pirámides de Egipto, en el cuerpo humano; el arte no debería renunciar a sus necesarios e indispensables enunciados. Ahora es otra cosa que la habilidad y el talento creativo del artista deben encontrar la forma de no hacerlo demasiado elemental, fácilmente obvio, sino de ofrecerlo en dosis –quizás imperceptibles- pero renovadas y sutiles. Uno de los aspectos sobresalientes del arte aborigen es el equilibrio, lo fue tanto que las manifestaciones más exactas se lograron con el uso de moldes. Es notoria su aplicación de la simetría, sobre todo en el diseño de las formas y en los dibujos que prodigiosamente se conservan en los museos junto a las obras de arte universal.

La armonía que demos a nuestras vidas, a nuestros deseos, a la coexistencia pacífica debe inspirarse e inspirar el equilibrio cromático y de las formas. Con esta percepción científica daremos paso a la intuición que motive la aplicación de los colores exactos, en su justa medida, al confeccionar nuestra obra artística. Pero la simetría estará presente en cada fase de la obra y en el mismo entorno donde finalmente quede ubicada.

1.2. LA ESTÉTICA. Es el proceso de realización de obras artísticas a partir de la percepción de la belleza de los objetos. La estética occidental, la que nos ocupa y



forma nuestro gusto, tiene su origen en el Arte Helénico, en la secuela que produjo la desintegración del imperio macedonio, el de Alejandro el Grande. El numeral de la estética se contempla con los siguientes SUB CAMPOS DE ESTUDIO:

1.2.1. Estética filosófica

La estética es una rama de la ética y como tal debe pronunciarse desde las profundidades del pensamiento filosófico, en realidad, en una secuencia de ideas, tesis y discursos de extensión sumamente compleja y dilatada.

Nuestro enfoque particular hará alusión a la ciencia, cuyo desarrollo actual permite resolver muchos aspectos que la Filosofía tenía pendientes. Y aunque no estamos de acuerdo, es necesario mencionarlo, algunos científicos, como el caso de Hawking y Mlodinov, llegan a sostener que la *“Filosofía ha muerto... (que) no se ha mantenido al corriente de los desarrollos modernos de la ciencia, en particular de la Física”* (Hawking y Mlodinov, *El Gran diseño*, 2010, pág.11). Es indudable; sin embargo, la vigencia de enunciados científicos que no pueden pasar desapercibidos y que intervienen en el funcionamiento del universo, de la naturaleza, y consecuentemente, en la vida cotidiana. Ellos dan muchas de las respuestas que los filósofos buscaron durante siglos. Ya hemos acotado respecto de la simetría o equilibrio y su lucha contra el principio de la entropía, y con nuestra obra queremos atrevernos a pisar los umbrales del infinito.

No es materia presente, pero la ciencia llega a negar la existencia de un Dios con figura humana, según lo prescriben los dogmas religiosos; considera inadmisible la más crucial de las ideas y creencias de la humanidad. Esto cambia radicalmente nuestra visión del mundo. Merced a los progresos y demostraciones de la ciencia no se pueden descartar sus enunciados, sus demostraciones, debiendo tomarlos en cuenta a la hora de proponer nuestro sistema de creencias y en la configuración de nuestra realidad, allí justamente donde queremos sugerir una idea y un símbolo de identidad. No discutiremos la existencia de Dios – aunque tengamos una clara posición al respecto- aunque admitimos la necesidad



que tiene el ser humano de referentes espirituales, de símbolos sobre los cuales sostener su compleja red de emociones y creencias.

El reto principal para quien escribe es encontrar la ruta, el medio y la forma de viajar a través de la historia para ganar un puesto en el porvenir, de ser posible en la eternidad, he allí mis inquietudes filosóficas y su conexión con la expresión plástica.

Hoy en día el ciberespacio es el nuevo lugar de encuentro y concreción, la dimensión descubierta para las mentes ansiosas de creatividad. De esta forma el asunto del ciberespacio también se traduce en una opción de recursos, como lo hemos señalado en páginas anteriores. Nuestro mundo está comunicado a través del ciberespacio, ya no hay barrera que pueda impedirlo, puesto que así se logra una mejor y más eficiente transmisión de conocimientos, cultura y pensamientos. Actualmente, cada lugar de la naturaleza, por más apartado que esté del mundo urbano, ya está inscrito en el ciberespacio; aún la selva virgen y protegida es materia de atracción para el mundo que lo ve a través de los medios de comunicación. Filosofía, ciencia y arte convergen en un mundo mágico y maravilloso que es el ciberespacio, siempre que se mantengan y respeten sus usos y fronteras racionales; para no caer en los excesos y despertar los peligros que puedan estar ocultos allí. Por ambicioso o fuera de lugar que aparente ser nuestra forma de entender y ver el mundo, personalmente no dispongo de mejores medios y argumentos para hacerlo, y me siento satisfecho de que así sea y de haberlo logrado. La belleza, la estética, que aún persigo en mi calidad de artista de formación académica, con afición por los enunciados científicos, se encuentra en el equilibrio, las formas, los colores, la luz, el espacio y el tiempo, categorías y fenómenos naturales que se explican con la belleza y perfección de la ciencia.

1.2.2. Estética artística

El arte cumple funciones sociales, es un lenguaje que produce y transmite pensamientos y es humanista porque lleva y produce bienestar, pero además



porque despierta la rabia contra la injusticia y el desequilibrio. Bajo la percepción de estética entendemos la cualidad de bello, de una obra de arte hermosa, que desprende emociones y produce sensaciones de bienestar. Cada cultura tiene, y en muchos casos comparte con otras, las categorías y visiones de lo que considera bello, hermoso. Los individuos de cada cultura nacen, se educan y crecen con los preceptos y normas que han heredado; así definen su comportamiento, sus creencias y costumbres; entre estos, una percepción del arte y de lo que es bello. Pero sucede que algunas corrientes de arte moderno han renunciado a la belleza, supeditan o marginan la estética por otras motivaciones (denuncias, rebeliones, burlas, etc.). En esta encrucijada debemos asumir una posición, adoptar una estrategia y seguir una síntesis teórico-práctica.

El relativismo en las artes, como en la ética, lleva implícito el riesgo de que cada individuo se crea con la autoridad para imponer y ejecutar sus normas, sus reglas; a su antojo, aunque sea para sí mismo, sin importarle sus relaciones con los demás y su rol en la sociedad. Por tanto, la ética, las artes y la cultura no pueden estar sometidas a una voluntad, a un deseo; por el contrario, obedecen al conjunto de normas que determinan los valores y los comportamientos de una comunidad. Sin llegar a convertirse en sistemas opresores o camisas de fuerza, las normas, los conceptos y las reglas nos libran de la anomia y nos ponen un marco referencial para una convivencia armónica, en equilibrio y con posibilidades de crecimiento y de multiplicación. El talento del creador debe aprender a conjugar los pensamientos, prácticas y creencias de la sociedad, con sus propias percepciones, de manera que se obtengan, como resultado, propuestas y alternativas que satisfagan al público (y por cierto al propio artista), aunque la satisfacción no sea ni deba ser puramente visual, agradable a la vista. Pero frente a una arremetida libertina y antojadiza que se desboca por doquier, el historiador de la cultura Gombrich, dice lo siguiente: *“No es de extrañar que el relativismo extremado siga pareciendo la posición más fácil de defender en las cuestiones estéticas... Si el arte fuera exclusivamente algo que hubiese que «gustar», no habría nada más que decir... Puede ayudar al historiador del arte a reflexionar sobre la función o funciones sociales de las diferentes actividades, que*



agrupamos bajo la palabra arte” (Gombrich, Breve historia de la cultura 2004, pág. 121).

Desde esta óptica direccionamos y proyectamos nuestro oficio y nuestra inspiración de artistas plásticos.

1.2.3. Estética de las imágenes

El arte es perceptible con los cinco sentidos y se consagra mediante el juicio satisfactorio de la mente; puede venir como ondas musicales, partículas aromatizadas, sabores y caricias; pero sobre todo, y principalmente, son imágenes que penetran por los ojos, los más preciados órganos. La vista era el sentido preferido por los griegos, los creadores del arte occidental disfrutaban de la imagen viva o representada. No ha perdido la razón de ser fundamental en las artes, más aún en tiempos cuando la imagen ocupa un lugar preponderante en el aprendizaje de la cultura y cuando se cuenta con medios sutiles, altamente tecnológicos para lograr imágenes y su difusión por el mundo. Llegamos a la conclusión de que la fotografía es un arte, abstracta, expresionista, hecha de puntos o líneas, futurista o como quiera presentarse, la imagen es lo que vemos, aunque no siempre los espectadores la visualicen de la misma forma y con el mismo placer. El auge actual del arte hiperrealista confirma la preferencia por la imagen y su representación. Desde esta concepción nos pronunciamos por una imagen que evoque y comunique un contenido trascendental al público que la observa. Esta debe ser una cualidad de la imagen, aunque sea un retrato contratado para la galería de una residencia particular. De esta manera enfocamos nuestra propuesta y más aún, trataremos de consignarle valor simbólico, colectivo y estratégico. La estética de la imagen, obtenida como resultado de una minuciosa investigación, para “crear” una “propuesta”, es la guía principal del presente trabajo.

Un importante artículo de François Soulages: *“Desde una estética de la fotografía hacia una estética de la imagen”*, nos ha servido para reforzar nuestra posición. Él dice, en una larga frase que reproducimos literalmente: *“En efecto, la investigación y la enseñanza son primero movimiento, si no repetición; y Freud*



nos avisa: «La repetición, es la muerte». Investigación y enseñanza tienen que ser entonces movimiento y vida. ¿Movimiento? más precisamente movimiento de pensamiento, movimiento de acción, movimiento de implicación, movimiento de creación; pero también desplazamiento, superación, progreso, metamorfosis. En resumen, utilización del tiempo para investigar y enseñar, aprender algo y enseñar a algunos, prenderse y desprenderse, utilización del tiempo para teorizar y sensibilizar, descubrir y abrir, crear y escuchar. Mejor aún, articulación de nuestro tiempo, que la muerte recorta, con el tiempo de los demás artistas, miembros de la sociedad y de las instituciones, hombres sin calidad, pero también, por supuesto, investigadores, profesores, estudiantes. De esta forma, nuestro tiempo ya no es más egocentrado, egoísta y arrugado: está abierto y enriquecido por el tiempo de los demás; puede así estar habitado por un sentido – una dirección a la vez que un significado- que supera la esfera del ego y que mira la comunidad de los hombres. Nuestro tiempo es entonces el hilo de un tejido más ancho y más sólido, el del tiempo ético” (Soulages François, Desde una estética de la fotografía hacia una estética de la imagen, pdf., 2012).

El mismo Soulages complementa sus apreciaciones de la ética y la estética, y su relación con las imágenes, en particular con la fotografía ahora convertido en un campo habitual del arte; quizás paralelo, aunque no creemos que algún día llegue a reemplazarlo. Negar las aptitudes artísticas del ser humano sería como negar la existencia misma de la humanidad; por lo tanto, aunque así el mercado y la tecnología fueran configurando un destino, siempre estaremos los creadores, los artistas y pensadores, dispuestos a defender y hacer prevalecer los valores de nuestra especie, máxima creación de nuestra galaxia conocida (la vida que exista en otros mundos no ha sido contactada por nuestra civilización).

La fotografía alcanzará un nivel de arte siempre que la mano y el talento del artista la procuren con nuevos efectos y mensajes; no lo logrará por sí sola, como resultado mecánico de la tecnología y de las máquinas (los robots y las computadoras inteligentes que sean capaces de generar ideas, no son posibles por ahora).



Lo conveniente y necesario es el manejo experto de la teoría y de la técnica; hasta es forzoso que así ocurra. Después y de forma también obligatoria, se requiere el talento, el conocimiento erudito, la reflexión y la creatividad del artista para tomar la imagen: una imagen que destaque y sea digna de admiración, de reconocimiento, de tomarnos el tiempo para observarla. Así saldrán imágenes variopintas, multicolores o en sombra, de dolor, de felicidad, de denuncia, de rebelión, de revelación, de saciedad o de hambre, de amor y de odio; toda emoción y hecho que exista en la naturaleza, en el universo y en la mente del artista. Llenar nuestro medio, el entorno, nuestra casa, el estudio, el aula, los jardines y los parques, con imágenes o figuras, es llenarlo de significación; para entender que todo tiene una razón de ser, de estar y de mantenerse: de buscar la eternidad, sublime aspiración del género humano. A eso le queremos dedicar gran parte de nuestro tiempo y esfuerzo.

La coherencia es algo que se halla en desuso y sin embargo, se reviste de vital importancia en el éxito de una obra artística. Para nadie es desconocido que muchas obras y creaciones artísticas, verdaderamente artísticas, no reciben el reconocimiento ni el elogio del público. Pueden resultar difíciles de mirar, por lo que los efectos que pretende no le serán concedidos. En este caso, la creatividad y la originalidad deben buscar motivos y formas que lleguen y sean aceptados por el público, además de recibir un veredicto favorable de la crítica y de los conocedores, he ahí la dificultad actual para crear arte.

Si queremos enviar un mensaje de civismo, de buena ciudadanía, a un público que sea bastante “*desconocedor*”, lo peor que podremos hacer será presentar la propuesta en códigos imposibles de entender. Un mensaje restringido con exclusividad a quienes ya conocen de la necesidad, a una élite intelectual, no tiene la cobertura indispensable ni logra la riqueza que se persigue. Por ello debemos encontrar la simetría entre las formas, la idea, los colores y los materiales. De nuestra parte integraremos el tiempo al asumir un tema que proviene de nuestros ancestros, de la historia antigua; haremos una auténtica resurrección.



1.2.4 Estética de los materiales

En los comienzos del siglo XIX, Wolfgang Goethe tuvo la suspicacia de desconfiar en una posible fusión de la tecnología y el arte en un medio atraído por las frivolidades. Y en parte tuvo razón, la tecnología produce de «*todo*», mercancía artística o cultural, en cualquier cantidad, para detrimento de las artes y de los artistas. Si bien la tecnología y la ciencia pueden y deben ser elementos y recursos para el progreso del arte, su aplicación deberá estar sujeta a las normas de la estética, a los cánones académicos establecidos, permitiendo el destaque de la creatividad artística. Sin creatividad el arte no tiene muchas probabilidades de sobrevivir. Pero no se pueden supeditar el arte y sus ejecutantes a una manipulación por parte de la tecnología. Aquí también debe mediar la simetría, la medida, el equilibrio.

Concomitante con los recursos y las estrategias de las que hemos hecho alusión, conviene reflexionar sobre conceptos como tiempo, espacio y materia, si están aportando a la concepción de la estética de los materiales. Respecto del tiempo y del espacio, consideramos que son temas o categorías filosóficas y científicas, las más difíciles y complejas de definir o concretar en conceptos y en obras de arte. Ya hicimos referencias de ellas. En la práctica toda obra puede abstraer partes del tiempo y del espacio, para enviarlas o consagrarlas en la eternidad, si se ha hecho un buen empleo de los materiales. En nuestro caso emplearemos materiales modernos, así como restos de cultura material aborigen, auténticos (sin violar las leyes de patrimonio nacionales); restos de conchas –por ejemplo– que fueron utilizados hace cientos de años; con ellos haremos una conexión simbólica entre el pasado y el presente. Volveremos a dar función a un conjunto variopinto de conchas al cabo de varios siglos.

Para el mexicano Pablo Rasgado es importante cuestionar las posibilidades que brindan las diversas técnicas y materiales, reformulando la manera de abordarlas y cuestionando cosas que al parecer todos entendemos por ciertas. *“Rasgado se concibe a sí mismo como una especie de catalizador entre diversos materiales. Sus esculturas en plomo, que son productos del cambio brusco de temperatura*

que sufre este metal al entrar en contacto con hidrógeno líquido o con agua, se vuelven registros de fenómenos físico-químicos. Las formas complejas que se producen en una fracción de segundo no provienen del anhelo de alcanzar un fin estético, sino que responden a la propia naturaleza del material. Son documentos no fotográficos del tiempo” (Pablo Rasgado, Revista Código, México, 1984).

Art Basel, Miami (<https://www.google.com.ec>)Viteri (<https://www.google.com.ec>)

Sobre el uso arbitrario y plural de materiales no se registran límites en la mente de los creadores. De esto han resultado obras maravillosas, dignas de una colección y de la historia del arte. Lo preocupante es que se llega a un límite en que el arte deja de ser y se convierte en una simple manifestación contestataria o inconformista de una realidad percibida individualmente. Quizás el ejemplo más célebre es “El urinario” que Marcel Duchamp tomó de un basurero y lo convirtió en obra de arte. El ecuatoriano Osvaldo Viteri puso de moda el empleo de muñecas de trapo, concepción que tuvo auge en su tiempo (años 60). Así podríamos entrar en una tarea imposible de enunciar e ilustrar la infinidad de obras producidas y de materiales que se invierten y aplican en proyectos creativos. Los reos de una cárcel confeccionan cuadros con clavos, granos de arroz, etc., y los venden como una suerte de arte conmovedor. Tenemos la impresión de que se abusa de los recursos, aplicándolos de manera indiscriminada, en formas y composiciones poco imaginativas, inclusive al margen del buen gusto. Percepción que no compartimos; no queremos correr el riesgo de que un público entre a una



exposición y recorra las galerías sin darse cuenta de estar pisoteando o arrimado a una obra nuestra. Ya lo hemos visto y por eso expresamos nuestra voz de alerta y de precaución. No podemos estar desconectados y desentendidos de un público al que supuestamente estamos *«llamados a conquistar»*.

1.3. LA ESCULTURA.

Es la expresión visual, plástica y gráfica en tres dimensiones que transitan el espacio y el tiempo, en un viaje irrenunciable y feliz; está presente en los pueblos aborígenes, desde los orígenes de la humanidad, cuando apareció el primer Homo Sapiens en el período Paleolítico. La escultura no es sólo arte, es animismo y religión; ahora puede ser negocio, antes sólo fue un acto y demostración de fe; contiene además de la figura material una gran carga ideológica y de emociones. La escultura produce la impresión de vida, reproduce el movimiento y los estaciona en un tiempo, llevándola hasta la eternidad.

De allí la significación, la importancia y la necesidad de la escultura, como forma de expresión humana, singular y a la vez trascendental. No se conoce de sociedades, aun las que carecen de sistemas de escritura, que no haya producido esculturas, para satisfacer las diversas necesidades humanas y culturales; que van desde la invocación a la cacería hasta la comunicación con los seres espirituales. Toda la serie de “Venus” que se conoce, elaborada en distintas partes del mundo, obedece a una función y cumple un papel fundamental en la reproducción de los grupos, de los individuos y de sus cosmovisiones. Hasta los días actuales la escultura no ha perdido su significación mágica, a veces rayana en idolatría; superando cualquier manifestación iconoclasta. De cualquier manera, utilizando diferentes herramientas y criterios, el arte nos sigue maravillando con portentosas esculturas, y nuestro propósito es hacer un aporte con esta perspectiva. Toda la investigación que hemos realizado se orienta y se ha hecho en relación a la proposición de un ícono histórico cultural como expresión de identidad. Estamos trabajando la transformación elaborada de un instrumento o figurina -cotidiana o trascendente- de la antigüedad oreense en un símbolo referencial del pueblo y su cultura. En este sentido estamos construyendo,



creando una propuesta a partir de los materiales e informaciones que logramos en la presente investigación. Jamás lo nuestro será una copia burda, una reproducción gratuita y muda de una figura arqueológica.

De manera particular, haciendo hincapié en el tema de nuestro estudio, los aborígenes de la cultura Jambelí tuvieron un destacado desarrollo de la escultura. Sus materiales predilectos fueron la cerámica y la piedra. Con evidente razón espiritual o religiosa, se manufacturaron diferentes tipos de figuras humanas, semi humanas y de seres fabulosos. Sobre esta manifestación cultural-mágico-religiosa y artesanal nos hallamos desarrollando la tesis que nos ocupa.

1.3.1. Iconografía

La iconografía es el estudio o la descripción de los signos, de las imágenes y de toda representación material de pensamiento y creencias. Vigencia permanente de los símbolos, códigos e íconos. La superchería moderna y sus fetichismos.

Mediante la enseñanza y difusión de los símbolos en la escuela y en la familia se regulaba el comportamiento individual y social; se difundía en forma de narración (apoyada u oculta en el cuento, la fábula, la anécdota, el apodo, el chisme); a la vez que instruía, interiorizándose en cada individuo; también ejercía las funciones de castigo. En la actualidad los mitos ya no asustan a los niños y jóvenes; casi no creen en ellos. Aunque han sido vulnerables a nuevos mitos, los del mercado y la farándula. En éstos tipifican sus comportamientos y estilos de vida. Es decir, que la función del mito y la narración siguen vigentes, sólo que han cambiado de personajes, libretos y formas de sancionar. Para lograr una identidad que sea verosímil para los jóvenes deberán interpretarse y conjugarse los modelos tradicionales en un estilo competitivo, renovado; hay que buscar una estrategia. La interculturalidad forma parte de la personalidad actual y las identidades son cada vez más personalizadas. La identidad juvenil se desplaza y configura en varias dimensiones. Lo que nos queda es incluir entre ellas lo que entendemos como tradicional, autóctono y auténtico.



Para nuestros alcances lo más pertinente y necesario es el estudio del tótem realizado por su más conspicuo teórico, el antropólogo francés Claude Levi Strauss, fallecido en 2011 a los cien años de edad. Un siglo de vida prolífica dedicada a la erudición en artes y etnología, a pesar que su teoría del estructuralismo haya redundado en excesos teóricos y metodológicos. El tótem esencialmente es una escultura iconográfica, creada con fines específicos en culturas de escaso nivel tecnológico. Recordemos que no siempre la escultura cumple objetivos iconográficos y que, en cambio, la era industrializada y tecnológica que vivimos es un escenario donde se han erigido gran cantidad de íconos, ídolos que se exponen y venden en el mercado de la cultura.

Para entender y proyectar el valor de los íconos nos remitimos a Claude Lévi-Strauss, el estudioso del tótem por excelencia, quien manifiesta: *“En nuestras sociedades actuales, cuando nos encontramos con costumbres o creencias que nos parecen extrañas o que contradicen el sentido común, las explicamos cómo vestigios o reliquias de modalidades arcaicas de pensamiento. Por el contrario, yo creo que dichas modalidades de pensamiento siguen vivas entre nosotros. A menudo les damos rienda suelta y coexisten con otras formas de pensar, más «domesticadas», como las que se incluyen bajo el rótulo de ciencia”* (en Wiseman, 2002, pág. 5).

Si acaso nos creemos demasiado civilizados, liberados de fantasmas y fetiches; estaremos cayendo en un profundo desencanto. Este mundo que vivimos en pleno siglo XXI es idólatra, está imbricado de más fetiches, ídolos, mensajes subliminales: un sistema iconográfico con proyecciones, fines e intereses absolutamente identificables. Ilustraremos con ejemplos cotidianos: la propaganda que incita un estilo de vida consumidor, creando figuras en oficinas de publicidad; las difunde e induce –hasta un grado de compulsión- en un público que se desespera por remedar o imitar los modelos que le han propuesto en la propaganda. Quieren ser como los magos artistas de cine; acaso hombres “metrosexuales” maquillados a la manera de David Beckham; mujeres delgadas que se mueren de anorexia y bulimia; otras excesivamente artificiales; los extremos del hedonismo. Frente a tal abundancia de ídolos con pies de barro nos



mostraremos totalmente iconoclastas, esa es parte de nuestra filosofía y de nuestra visión del mundo, arraigada en una identidad que no queremos perder. Si bien somos parte de un mundo que se reduce, pareciéndonos más pequeño y aplicamos la tecnología moderna, no por ello estamos obligados a abdicar nuestros gustos o tradiciones y abjurar de lo que somos. Un público consumidor idólatra venera y gasta dinero en los artistas famosos. Nuestro arte apunta a conservar y aprovechar la vigencia de la iconografía, para aportar a la consolidación de una sociedad y una cultura libres y encaminadas a la superación total de la humanidad, hacia una sociedad donde se hubiere logrado el equilibrio (y que al parecer necesita recobrar la medida y el equilibrio mental). Somos ciudadanos del mundo, de la región y de una localidad, con derecho a pensar según las orientaciones, ideas y conceptos en los cuales creemos

1.3.2 Escultura mágica en El Oro

“El totemismo es un código, un lenguaje simbólico cuya finalidad es señalar las diferencias sociales. Es un instrumento utilizado por los pueblos primitivos a fin de clasificar a los grupos sociales” (Ibíd., pág. 46). De esta percepción procede la prolífica existencia de figuras (de animales, vegetales, humanas y míticas) que caracteriza a las culturas aborígenes del mundo y de nuestra patria. De allí podemos observar y registrar piezas arqueológicas que tienen forma de mazorcas, de calabazas, de plátanos, etc.; de igual manera abundan las estatuillas de animales, de humanos, dragones y demonios. Fueron elementos de identificación y distinción cultural, los que actualmente, desde una perspectiva diferente, se conocen y estudian en forma de arte «primitivo».

Más que entrar en el campo del arte, este tipo de escultura es motivo de análisis en las mitologías y en la antropología religiosa. Al referirnos de manera específica a la escultura precolombina no podemos eludir su significado mágico, su relación con los mundos espirituales, de almas, dioses y demonios. La escultura mágica servía de intermediaria entre el ser humano y los dioses, semi dioses y más seres sobre y supra naturales. Mediante una escultura se propiciaba el encuentro y atención de los mensajes, peticiones y súplicas humanas con el

oído y el corazón de los seres divinos. De tal forma, la escultura aborígen no sólo era un apremio, sino que demandaba la mejor de las aplicaciones en su confección: un resultado artístico que aún es posible admirar en los restos arqueológicos que se exhiben en los museos. Las primeras culturas humanas, llamadas paleolíticas aparecieron hace unos 25.000 años en Europa y tallaron sus primera figuras, mujeres regordetas (como expresión de bonanza y fertilidad), alguna de ellas actualmente reconocidas mundialmente con el nombre de Venus de Willendorf.

Desde que la cultura Valdivia descubrió el uso de la cerámica, hace más de 5.500 años, inmediatamente inició la elaboración de figuras, las mismas que en el ámbito académico se denominan «Venus de Valdivia»; fue un símbolo que invocaba la fertilidad, tanto de la tierra como de la familia. Esta pequeñas figuras femeninas -.no sobrepasan los 10 cm.- son muy conocidas, son atractivas y se han convertido en símbolo o representación de los pueblos pescadores de la península de Santa Elena.



Venus de Willendorf



Fragmentos de Venus valdivianas. (www.google.com.ec)



Figurina de cultura chorrera

Posteriormente la cultura Chorrera, caracterizada por elaborar la cerámica más sutil y hermosa de la Época Aborígen ecuatoriana, elaboró unas figuras de tamaño mediano (30-40 cm.), con rasgos estilizados, pintura polícroma y superficie perfectamente pulida. En la actualidad estas piezas son consideradas obras de arte y registran precios muy elevados. De todo lo mencionado hemos tenido esporádicas manifestaciones en lo que es la provincia de El Oro. Llegará el turno de la cultura Jambelí para que imponga su iconografía y sus figuras de piedra y cerámica, como un estilo y una tradición, un sello que identificó a los habitantes y colonizadores del suelo fronterizo de Ecuador y Perú.

El tótem o el totemismo es una metáfora –dice Lévi-Strauss- mediante la cual una sociedad se interpreta y se proyecta frente a los demás; sería –para nosotros- un sello propio de la identidad, una marca registrada, la codificación de las diferencias. Es así que el tótem no es el lenguaje de los pueblos “salvajes” es una manifestación fundamental del espíritu humano y su esencia que es la cultura. A continuación, nos introduciremos en el conocimiento del totemismo y la cultura Jambelí.



CAPÍTULO II

2. LA CULTURA JAMBELÍ

2.1. Contextualización histórica

Para iniciar este trabajo, en primer lugar necesitamos ubicar a la cultura Jambelí en el contexto histórico y cultural. Los precursores de la cronología de la época Aborigen Ecuatoriana –particularmente en lo que se refiere a nuestra región costera- fueron los extintos Emilio Estrada, Clifford Evans y su esposa Betty Meggers. Su colosal trabajo sentó las bases de lo que aún es materia de estudio, una periodización bien lograda e incuestionable, salvo por las inusitadas situaciones que la propia arqueología va desentrañando con el paso del tiempo. Los esposos, de origen norteamericano, se dieron el tiempo de proporcionarnos las explicaciones y alcances de su empresa: *“Durante los casi ocho años de colaboración arqueológica entre Emilio Estrada y nosotros, se evolucionó una estructura general del período pre-histórico de la costa central y sur del Ecuador... No obstante que si había cambios importantes dentro de cada uno de esos períodos, tales cambios fueron menores al compararlos con el contraste que existía entre un período y el siguiente”* (Evans Clifford, Meggers Betty, Cronología absoluta y relativa en la costa del Ecuador, 1961, pág. 147). Según esta propuesta, nuestra prehistoria contaría con los períodos: Pre cerámico (10.000 a.C.), Formativo (3.500 a.C.-500 a.C.), Desarrollo Regional (500 a.C.-500 d.C.) E Integración (500 – 1.500). Estos se presentan y evolucionan en el territorio de la provincia de El Oro, según la forma en que lo explicó el investigador Rodrigo Murillo, en la extensa entrevista que nos concedió y que reproducimos a continuación, para darle fidelidad a la materia.

Entrevista al antropólogo orense Rodrigo Murillo Carrión

¿En líneas generales, cómo fue la evolución cultural de la Época Aborigen en el territorio que actualmente es la provincia de El Oro?



La presencia humana y sus manifestaciones culturales sobre el territorio que corresponde al Ecuador comenzó hace unos 12.000 años, con una serie de grupos trashumantes que poblaron sus diferentes regiones geográficas. Corresponde al más largo de los períodos arqueológicos (12.000 a.C. – 3.500 a.C.): el Precerámico, también llamado de los Cazadores y recolectores. Talleres y enterramientos de esta época han sido estudiados por científicos nacionales y extranjeros, los que obtuvieron una sucesión de fechas que comprende varios milenios. Merced a estos estudios quedaron descartados varios supuestos o mitos a los que erróneamente se les había consignado edades desmesuradas; así fueron borrados los denominados restos de Otavalo, Punín, Paltacalo y otros. En cuanto se refiere al territorio del sur ecuatoriano (austro) tenemos informaciones de evidencias encontradas en la cueva de Chobshi (Zig Zig, Azuay) y en el cerro Cubilán (en la provincia de Loja, cerca de los límites orientales de la provincia de El Oro). Pero en lo referente a la provincia de El Oro no se tienen noticias de este tipo de asentamientos (informaciones orales o avistamientos), ni existen estudios especializados sobre el Período en mención; por tanto, no es pertinente enfocar este Período en nuestro territorio.

Antes de proseguir es indispensable señalar que en esta provincia apenas se han realizado 7 estudios científicos (Idrobo (2), Staller, Taylor, Currie, Netherly y Christensen) con sus respectivos informes (publicados o inéditos); además de las valiosas observaciones que hace unos 50 años hiciera el profesor Celiano González; relacionados indistintamente con la totalidad de nuestra Época Aborígen. Por tanto, para un diagnóstico de este larguísimo tiempo en suelo orense nos servimos de esos documentos e informaciones, de las investigaciones efectuadas en el norte peruano (especialmente en Tumbes), pero sobre todo de las prospecciones personales hechas sobre el terreno en una serie de localidades y sitios.

El mencionado Período Precerámico, habría concluido alrededor del año 3.500 a. C., tiempo en el que aparecen las primeras evidencias de una formación social compleja, a la que se denomina Período Formativo. Éste se caracteriza principalmente por el descubrimiento de la cerámica y por formas de vida sedentarias, razón por la cual algunos autores la denominan de los “Primeros



poblados”. Durante este Período tres culturales fundamentales poblaron indistintamente casi toda la franja costera del Ecuador, incluyendo lo que es la provincia de nuestro estudio; estas culturas son Valdivia, Machalilla (que llegó a colonizar parte de la Sierra norte) y Chorrera. Los arqueólogos norteamericanos John Staller y Sara Taylor –respectivamente- ubicaron emplazamientos formativos en La Emerenciana (Santa Rosa) y en el sitio Dornajo -un hito limítrofe entre Arenillas, Huaquillas y el Perú-; este último con fechas que datan del año 3.252 a. C.; es decir, en los inicios del Formativo.

A estas alturas del resumen es preciso agregar lo que sería una forma de singularidad histórica, por no ser de dominio general, a pesar de las pruebas arqueológicas que ostenta. Se trata de la afirmación que sostiene la experta norteamericana P. Netherly, respecto a la existencia de una fase cultural de transición entre el Período Formativo (3.500-500 a.C.) y Desarrollo Regional (500 a.C.-500 d.C.); Fase para la que toma el epónimo de Arenillas. La misma estaría identificada por una serie de sutiles características en el estilo cerámico. La importancia de esta información radica en que señala la evolución estilística de una tradición cerámica cuyo punto culminante se daría con la cultura Jambelí, el tema central de nuestro trabajo.

A continuación, tenemos el Período de Desarrollo Regional (500 a.C. al 500 d. C.); corresponde a un milenio en la costa ecuatoriana (no hacemos referencia a lo ocurrido en la serranía ni en la Amazonía) dominado por diversas fases culturales, cada una ocupando un determinado espacio territorial; se diría, formaciones socio-culturales probablemente autónomas. Cada Fase estuvo especializada en un estilo cerámico y en otras manifestaciones culturales, dando lugar a un fenómeno de identidad, aunque no faltaron los contactos y préstamos culturales entre ellas. Coincidentemente dichas fases culturales estuvieron asentadas sobre territorios que hoy constituyen las provincias costeñas. Así encontramos a la cultura Tolita en Esmeraldas, Jama Coaque en el norte de Manabí, Bahía en el centro y sur de Manabí, Guayaquil y Tejar Daule en Guayas. En la provincia de El Oro destaca la cultura Jambelí, ocupando todo el territorio costero, su archipiélago, extendiéndose un poco hacia el norte peruano, a la isla Puná y la zona de Posorja (guayas). En Perú los arqueólogos la reconocen como Pechiche



y/o Garbanzal. Jambelí es la única cultura precolombina que podría considerarse “exclusiva” del territorio oreño; todas las anteriores y las posteriores tuvieron desplazamientos y coberturas mucho más amplias en la costa, en lo que ahora podríamos calificar de una “macro región”.

¿Podríamos considerar la posibilidad de una Cultura o Fase que se diga típica o propia del territorio que actualmente es la provincia de El Oro?

Según lo mencionado en líneas anteriores, es realmente curiosa la coincidencia de Jambelí ocupando el territorio del litoral oreño y su archipiélago, como si en éste hubiese concentrado la mayor parte de sus poblados y de su actividad productiva; extendiendo sus dominios territoriales a sus proximidades o alrededores (norte peruano, Puná y zona de Posorja-Santa Elena). En efecto, por las prospecciones que hemos realizado a lo largo de dos décadas, ha sido posible constatar un absoluto predominio Jambelí en toda la costa oreña y en la mayoría de las islas del archipiélago que lleva su mismo nombre, de las cuales tenemos noticias directas o secundarias. Empezando por El Guabo, cantón bananero, donde la apertura de canales y zanjas para el cultivo de la fruta ha sacado a la superficie decenas de asentamientos jambelíes (desgraciadamente provocando su destrucción); igual fenómeno ha ocurrido exactamente en los cantones Santa Rosa, Machala, Arenillas y Pasaje (creo innecesario mencionar los nombres de cada sitio, porque no siempre corresponden a un lugar o pueblo determinado, a veces ni siquiera tienen identificación); en Huaquillas y en las islas el descubrimiento y destrucción fue igualmente casual, aunque la causa distinta, esta vez por la apertura de camaroneras. El desolador cuadro de aniquilación, de saqueo y olvido ha sido tan dramático como irreversible. Gran parte del territorio Jambelí, en la cuenca del río Arenillas, ahora se halla inundado por las aguas de la represa Tahuín, aunque oportunamente fue prospectado y excavado por la norteamericana P. Netherly, durante una larga temporada (cerca de diez años en más de 500 sitios).

Los sitios Jambelí de Balao, Tenguel, Santa Elena y Puna (provincia del Guayas) aparecen esporádicamente, como si se trataran de auténticas colonias, y no se han podido librar de una suerte igual (de saqueo y destrucción). En el norte peruano, zona de Tumbes, la cerámica tiene las mismas características de la que



nosotros llamamos Jambelí; aunque los arqueólogos peruanos prefieren reconocer por sus epónimos: Pechice y Garbanzal. La zona costanera de El Oro y su archipiélago estuvieron totalmente ocupados por la cultura Jambelí durante el Período de Desarrollo Regional y un poco antes, pero apenas empieza a elevarse la cordillera ya son otras las manifestaciones culturales que aparecen.

En conclusión, por la experiencia adquirida y merced a los estudios científicos, es posible sostener a la cultura Jambelí como el antecedente aborigen de nuestros pueblos. Si bien actualmente no hay una significativa herencia genética de aquellos ancestros, es la única conexión que los oreños tenemos con un pasado común y de cierta exclusividad. Otras manifestaciones culturales ya son patrimonio de toda la nación. Si buscamos nuestro referente costeño, “genuino” y autóctono de la antigüedad, éste únicamente podría ser recuperado de la cultura Jambelí.

¿Podría enunciar las características esenciales de la Cultura o Fase Jambelí?

Los rasgos distintivos y sobresalientes de Jambelí podrían resumirse de la siguiente manera:

1. Esencialmente se trató de una cultura de navegantes, de hombres que poblaron las islas del archipiélago de Jambelí, la isla del Muerto y Puná y avanzaron hasta la península de Santa Elena por vía marítima. En el continente tuvieron preferencia por las cuencas de los ríos navegables (Santa Rosa, Arenillas, Chaguana, Jubones, Bellavista), habiendo ocupado las orillas de los grandes y pequeños humedales (principalmente la gran laguna Tembladera, en el cantón Santa Rosa). Navegaban entre sus poblados de tierra firme y las diferentes islas. Por tanto estuvieron vinculados estrechamente al mar, de lo que devino una especial dedicación a la pesca y a la recolección de moluscos, y una dieta fundamental basada en las proteínas. Simultáneamente debieron cultivar el maíz, por ser el alimento ancestral de los pueblos precolombinos.
2. Por el hallazgo de fusaiolas o torteros debemos suponer que los jambelíes conocieron el tejido, con lo que estuvieron en condiciones de elaborar sus prendas de vestir y las velas para impulsar sus balsas o canoas en alta mar.



3. Levantaron conchales (montículos de conchas) de diferentes magnitudes, algunos de los cuales llegaron a ser verdaderamente colosales, de 15 o más metros de altura por 50, 100 o más metros de diámetro. Habrían sido amontonamientos de conchas -una vez utilizada su comida- para diversos fines cuando no eran simples basurales: algunas fueron mantenidas como reservas de material para obtener cal quemada (que se acompañaba al masticar la hoja de coca), y las más grandes como bases de plataformas y espacios públicos y/o sagrados. Esto se deduce por el hallazgo de pisos de cerámica fundida sobre algunos conchales. Tampoco se podría explicar de otra forma el hecho de que se hubiesen acumulado toneladas de conchas hasta lograr elevaciones de 15 metros y más (no podrían ser simples basurales). Los primeros arqueólogos estudiosos de Jambelí (Evans, Meggers y Estrada) suponían que todo asentamiento de la cultura debía estar asociada con alguna forma y clase de conchal; pero las experiencias posteriores demostraron que no siempre era así, con lo que se apoya la interpretación de unos conchales formando parte de una singular estructura “urbana”; de unos primitivos “castillos de frontera”.

4. El tipo de asentamiento Jambelí, según las observaciones de muchos sitios pertenecientes a esta cultura, estuvo formado de pequeñas parcialidades o caseríos (cada uno con un área que no sobrepasaba las 10 Ha.); ocasionalmente mantuvieron alguna forma de vecindad y concentración, sobre todo alrededor de recursos naturales como lagunas o minas de arcilla. No se ha registrado asentamientos de grandes dimensiones; los poblados eran pequeños, aunque lograban sus fortalezas mediante el recurso de la vecindad. En tanto, en esta proliferación de poblados es posible verificar alguna forma de especialización; de pueblos dedicados a la producción alfarera, otros a la recolección de moluscos, pueblos agricultores en el interior, es posible distinguir alguno oficiando de centro ceremonial (como en el caso de los Conchales de Hualtaco). De hecho faltan estudios y recursos económicos para la investigación arqueológica; tarea pendiente en un medio –una provincia- que sufre la destrucción galopante de su patrimonio arqueológico.



5. Los enterramientos Jambelí se produjeron en fosas de escasa profundidad, en las cuales se depositaba la ofrenda fúnebre según el rango del fallecido. Es decir, su cosmovisión admitía la existencia de una vida ultraterrenal.
6. La cultura Jambelí elaboró finas esculturas de piedra, de un tipo que hemos relacionado con los camahuiles Mayas. Relación que no es improbable debido a la gran capacidad que los jambelíes desarrollaron para navegar en alta mar.
7. Las hachas y herramientas de piedra fueron logradas con gran consistencia y dureza, tratadas con un perfecto pulido “bifacial”, lo que las convierte en verdaderas joyas de museo. Especial atención merecen las herramientas utilizadas para elaborar y decorar las piezas de cerámica (buriles, pulidores, cinceles, cuchillos), las mismas que ahora fabrica la tecnología electrónica para obtener mayor rendimiento, sin perjudicar la habilidad de las manos y el pulso de los brazos, las dotes anatómicas del artista plástico.
8. Elaboraban diversos instrumentos de conchas: cucharas, anzuelos, iliptas (cajas para guardar la cal que se consumía junto con la hoja de coca). También utilizaron el cuerno de venado para elaborar cinceles (herramientas duras para tallar y pulir otras herramientas, armas y más artefactos).
9. Dejamos para el final el tema de la cerámica, por ser el más complejo. La arqueóloga Elizabeth Currie dedicó su tesis doctoral a la clasificación de la cerámica, habiendo desarrollado un amplio inventario con decenas de formas y estilos decorativos. Para evitar la repetición de datos, los que pueden ser consultados en diversos textos, intentaremos la mayor de las síntesis. Indudablemente, el rasgo esencial (diagnóstico) de la cerámica es el estilo llamado “blanco sobre rojo”; esto es, la aplicación de infinidad de motivos (utilizando líneas, franjas y círculos) de color blanco, sobre una superficie pulida y pintada de rojo. También es frecuente el uso de “engobe” natural y la decoración incisa (realizada con puntas finas y canutos cuando la cerámica estaba fresca). La cerámica utilitaria, para el uso doméstica no tiene decoración, aunque sus paredes exteriores son finamente pulidas.

Entre las formas de los utensilios es posible destacar lo siguiente: jarras, ollas globulares, platos, compoteras, vasos, copas, cántaros de diversos tamaños,



bancos ceremoniales. En cuanto a las figuras de cerámica, todas las que se han registrado son de tamaño pequeño (alrededor de 10-15 cm de alto), macizas, sumamente estilizadas, de un solo tronco (sin división de las piernas), rostro simplificado con líneas, un pronunciado copete en la cabeza y hundido a la mitad, brazos recortados y en posición hacia arriba; su textura más bien era tosca y no resisten mucho al desgaste. Este es el prototipo, la concepción básica, aunque fueron trabajadas manualmente, una por una, sin la utilización de moldes (como se hacían en el norte de Manabí), de lo que pudieron lograr cierto nivel de variedad. Son muy escasas otras formas de figurinas o esculturas. Por tanto, las de nuestra referencia pueden considerarse sus íconos convencionales, identitarios, así como a Valdivia corresponden sus famosas Venus, a Bahía sus monstruos de dientes afilados, a Chorrera sus estatuas polícromas y a Tolita sus figuras con enormes tocados. De lo dicho considero –al igual que la mayoría de orenses conocedores del tema- que la figurina Jambelí de nuestra propuesta muy bien podría erigirse en “un símbolo” de la actual identidad oreense o machaleña.

¿Podría enunciar algunos sitios Jambelí que se hubieren reconocido en el cantón Machala?

Por supuesto, en este cantón encontramos varios sitios correspondientes a la cultura Jambelí: el más conocido y estudiado es Guarumal, en el límite con el cantón Santa Rosa; La Primavera y Los Vergeles, sitios donde se produjo un fabuloso hallazgo en el año 1992 (de Jambelí y otras culturas en su orden estratigráfico); en el denominado Km 15 hubo pequeños conchales; en el barrio Las Tolas, al interior del casco urbano, actualmente cubierto de viviendas y pavimento; en los sitios El Portón, El Cambio, Unión Colombiana se hicieron grandes hallazgos, todos casuales; en la parroquia El Retiro. Por demás está decir que pasando los límites del cantón Machala continúan manifestándose las evidencias de esta maravillosa cultura de navegantes y alfareros. No hay otra cultura que tenga las mismas propiedades territoriales que Jambelí, y por tanto, ella –sólo ella- podría ser considerada el enlace histórico, ancestral o aborigen de los pueblos actuales de la costa oreense. En El Oro estuvieron presentes otras culturas, según se ha indicado, inclusive encontramos evidencias de contactos



con las grandes culturas Chimú y Mochica, del Perú, ninguna de las cuales tuvo como “base” o eje territorial a la provincia de El Oro.

2.2. Antropología: características culturales de Jambelí

Tenemos sobre el escritorio un estudio restringido a la parte costanera de la provincia de El Oro: sabana, islas, manglares, tembladeras y pequeñas lomas donde hicieron sus dominios los ancestrales creadores de la cultura Jambelí. Ellos fueron tan expertos caminantes como marineros, manejaron altos conocimientos de la geografía, de los vientos y las corrientes del mar. Con mucha probabilidad estos movedizos jambelíes pudieron haber llegado con sus productos hasta los valles de la provincia de Loja y habrían incursionado en algunas localidades de la cordillera orense, en su parte más baja. Pero jamás establecieron colonias y dominios en lo que actualmente llamamos «Parte Alta de El Oro», la cual estuvo bajo el imperio de otros señores étnicos. Por tanto nuestra propuesta queda limitada a la zona costera de la provincia.

La cultura Jambelí, como es llamada en el Ecuador, predominó durante unos mil años o más en el territorio de la actual costa orense y en algunos sitios de Guayas y Tumbes. Sus límites se expandieron: hacia el oriente en los cantones Santa Rosa, Arenillas y Pasaje (hasta donde empiezan a levantarse sus grandes elevaciones); por el occidente, en todas las islas del archipiélago, isla Puná, isla del Muerto y parte de la península de Santa Elena; en el norte hasta Balao y por el sur a tierras del Departamento de Tumbes.

El sistema de intercambios e influencias mutuas se dio con las culturas Guangala (provincia del Guayas) y Cerro Narrío (provincia del Azuay). No se tienen pruebas de que fueran beligerantes, como para desatar la guerra, siendo más bien favorables a los intercambios pacíficos. Se conoce que en tiempos posteriores a Jambelí hubo enfrentamientos entre tumbesinos y huancavilcas de Puná, pero esa historia no nos afecta.



Antes de pisar tierra firme, nos haremos a la mar, en el vasto imperio de los «Argonautas del Sur». El circuito de navegación, colonización y comercio entre las islas del archipiélago Jambelí debió ser diferente a lo que es ahora; debido a la gran cantidad de islas e islotes que se van formando unas junto a otras. Es de suponer que alguna vez éstas fueran de otras dimensiones y quizás más numerosas; cosa que ha cambiado por la sedimentación. Estuvo formado un señorío en un mar impredecible, a veces implacable, en una liga de navegantes formada hace más de dos mil años.

La navegación no sólo debió implicar intercambios comerciales, culturales y demográficos; se complementaría en los cultos religiosos sobre la playa. *“La conjunción del mar y el cielo en el horizonte habría proporcionado la visión de un refugio desde donde los espíritus enviarían sus dones y sus castigos a los mortales. Nada inverosímil pensar en este desarrollo del pensamiento mágico, si aún las prácticas de isleños contemporáneos así lo han mantenido; recordemos el circuito denominado Kula, desarrollado en las islas Trobriand de la Melanesia, por un pueblo que se comunicaba con los espíritus del mar a comienzos del siglo XX. La espiritualidad que envuelven las mareas es arrojada en tierra firme, donde echa raíces. Los isleños jambelíes de la actualidad, provistos de lanchas con motores poderosos no pueden asegurar un retorno a casa; necesitan fortalecer sus promesas con la divinidad protectora que los haga regresar vivos”* (Murillo, Op. Cit. pág. 56).

En cada generación, el mar, los ríos y las fuentes de agua conservan sus motivos de fascinación, alimentan el imaginario; el mar necesita conocer su historia y la de sus navegantes, de su aguas, de sus olas y mareas salen flotando los argumentos de la cultura Jambelí, de la que posteriormente nacerían las razones de una identidad de los oreñenses. *“... el mar sólo es comprensible desde la amplia perspectiva de su historia geológica, le debe su forma, su arquitectura, las realidades básicas de su vida, la de ayer como la de hoy o mañana”* (Braudel, Fernand, Memorias del Mediterráneo, 1998, pág. 21). El mismo autor francés, en páginas posteriores hace su observación acerca de las islas: *“Las islas son universos excesivos, al mismo tiempo abiertos de par en par, barridos*



bruscamente por invasiones de hombres, de técnicas e incluso de modas, y muy cerrados al mismo tiempo, con intercambios muy intermitentes” (Ibíd. p. 149). Los navegantes jambelíes, fortalecieron una alianza regional, anclando en ríos interiores y buscando el archipiélago; desafiaban las mareas, llegaban a Puná, a la isla del Muerto y de allí a Posorja en la Península de Santa Elena: odiseas quizás inverosímiles, realidades jamás escritas. ¿Cómo se confirma el itinerario y las rutas que siguieron estos navegantes ancestrales? Es muy fácil, siguiendo el rastro que dejaron en el suelo de las islas y del continente: hoy convertidos en fragmentos de cerámica, piedra y concha.

2.2.1. Jambelí según sus descubridores: Estrada, Evans y Meggers

Una historia en la historia

Por un compromiso de estricta justicia no pueden quedar al margen de nuestro estudio los nombres de Emilio Estrada, Betty Meggers y su esposo Clifford Evans, quienes en 1964 elaboraron el primer informe de la cultura Jambelí. Fue un descubrimiento vital para los anhelos de un pueblo ansioso de despertar atenciones y de atraer la luz de la ciencia. El descubrimiento de un territorio ignorado y de los depósitos culturales enterrados en su interior, fue un trabajo que dejó muchas preguntas por resolver, dada su calidad de precursor. Este primer texto, una joya bibliográfica muy difícil de conseguir, contiene los datos fundamentales de Jambelí, a partir de los cuales hemos ido profundizando en su conocimiento, en cierta medida corrigiendo los errores iniciales; por ello el subtítulo: ‘Una historia en la historia’.

Según los mencionados autores, los primeros sitios Jambelí estuvieron “localizados en la península entre Playas y el canal de El Morro, en la isla de la Puná o en las islas de la costa de El Oro. Se informa sobre la presencia de tiestos de los tipos cerámicos de Jambelí desde Tendales en la provincia de El Oro, empero esta parte de la tierra firme todavía no ha sido prospectada... Algunos de los sitios Jambelí en la isla Puná y todos los de las islas de la provincia de El Oro están situados en pequeñas áreas de terreno elevado dispersas por lo que es predominantemente manglar” (Estrada, Evans y Meggers, 1964, pág. 484 y 489).



Siendo completamente clara esta información, quedaba para las generaciones posteriores de arqueólogos la tarea de inspeccionar los sitios pendientes.

Con el tiempo se han realizado múltiples hallazgos, descubriéndose la amplísima cobertura que logró esta cultura, a la vez que sirvieron para desestimar una situación por entonces considerada típica de Jambelí: “*All Jambelí Phases are Shell middens*” (Ibíd. P. 486); se traduce como “*Todos los sitios de la Fase Jambelí son concheros*”; algo que no se corresponde con la realidad, como lo hemos anunciado en páginas anteriores.

En lo referente a los materiales inventariados por aquellos precursores –en los albores del estudio Jambelí- tenemos:

- 1) diversos artefactos de concha: objetos tallados en Spóndylus, cuentas, amuletos antropomorfos, pendientes ordinarios;
- 2) de piedra ordinaria y semipreciosa: metates, manos, martillos, cuchillos, batidores, cuentas, torteros y discos;
- 3) de cerámica: figurinas en variedad de formas humanas y animales (motivos a los que daremos preferencia), cuentas, cuencos, cántaros, compoteras.

Los tipos cerámicos establecidos por los mismos autores incluyen una lista que vamos a reproducir, aunque resulte un poco tedioso para la lectura de los no especialistas en arqueología; éstos son: Ayalán ordinario, Jambelí inciso, Negativo (pintura negra), Ordinario (acordelada), Jambelí punteado (con base a puntos de diferente tamaño y forma), Rojo pulido (de vivo color), rojo en bandas, Jambelí rojo bañado, Raspado con concha, Blanco sobre rojo pulido, Jambelí blanco pintado, Blanco bañado, Posorja pulido. (Murillo, Op. Cit.pág. 58). Destaca sobre todos el “blanco sobre rojo”, sobre todo en las piezas de uso ceremonial.

A esta lista primaria de estilos se han añadido muchísimos nombres adicionales, como resultado de nuevas –aunque escasas- investigaciones dedicadas a la



clasificación de la cerámica; pero siempre con el predominio de la pintura blanca sobre fondo rojo. Son nombres que más bien hacen referencia a las formas geométricas y las representaciones de los dibujos. Por ejemplo: punteado zonal, inciso zonal, líneas verticales, líneas horizontales, líneas curvas blancas, arcos en color blanco, líneas en escalera, bandas blancas, círculos incisos con canuto, incisos línea fina o línea ancha, borde evertido fino o grueso, borde moldeado con dedos, cuellos carenados, bordes con pintura lineal, etc. Elizabeth Currie hizo en su tesis doctoral un amplio estudio de clasificación de estilos y formas, extenso texto en inglés que puede ser consultado por quienes aspiren consagrar su carrera al estudio de la cultura Jambelí.

2.2.2. Caracteres sociales, culturales y artísticos de Jambelí.

Las ocupaciones o poblados jambelíes estuvieron con preferencia ubicados en el llano de la costa y su clima tropical, de eso ya no hay dudas. Pocos acercamientos tuvieron a las alturas medias, pequeñas colinas de acceso fácil a los ríos navegables. El patrón de asentamientos se configuró en estrechos caseríos muy próximos entre sí, dominando una extensa área estratégica; o formados alrededor de una fuente de recursos y principalmente de agua, sea río o laguna. Los poblados no fueron de gran amplitud como se ha indicado, aunque eran prolíficos en número. La relación de vecindad cercana les habría proporcionado la estrategia de convocarse fácilmente si alguna circunstancia, urgente o convencional, lo hubiese requerido. Algunos de los más atractivos hábitats –para esta cultura de navegantes- fueron las islas del Archipiélago, las islas El Muerto y Puná. Como se ha indicado la Cultura Jambelí legó a extenderse en el Departamento de Tumbes, Perú y en una parte de la Península de Santa Elena. Sin embargo, lo fundamental es que su territorio estuvo en forma mayoritaria, casi exclusiva, constituido por lo que ahora es la costa de El Oro. De esta condición procede nuestro argumento en favor de su proclamación como germen de la identidad orense.

En su práctica cotidiana es posible notar cierta especialización ejercida por determinadas localidades, alguna clase de preferencia o actividad predominante.



Aunque no se tienen estudios ni datos acerca de categorías “urbanas” o de una división del trabajo al interior de cada poblado. Lo que se observa en las prospecciones es únicamente esta forma de especialización asumida por los pueblos o aldeas. Una de ellas sería la alfarería, aprovechando yacimientos de arcilla, y dentro de esta rama la dedicación a productos especiales como sus renombrados bancos rituales. En el sitio La Primavera (cantón Machala) localizamos un taller de alfareros expertos de elaborar bancos, sito alrededor de una mina de arcilla. Los detalles del descubrimiento y de su análisis fueron relatados personalmente por nuestro amigo y compañero R. Murillo. También se pueden diferenciar comunidades marinas, dedicadas exclusivamente a la pesca pelágica (peces de gran tamaño) y a la recolección de gasterópodos. En el sitio La Soborna el antropólogo Murillo encontró rezagos de lo que pudo ser un centro de poder político y religioso: elocuentes tiestos de una cerámica de gran calidad artística y otros materiales igualmente ostentosos. En el interior del continente otras aldeas estuvieron dedicadas a una agricultura intensiva, mientras en la playa todas se sirvieron de los productos frescos que cada día les dejaba el mar y los manglares. Todas las actividades, sus poblados, productos y gentes, debieron intervenir en un circuito de intercambios en cortas o largas distancias, por vías terrestres, fluviales o marítimas. Los pueblos ubicados en playas formaron los llamados ‘conchales’, grandes o pequeños cerros de conchas, acumuladas a lo largo de años y quizás siglos: ¿Para qué habrían sido formadas? ¿Fueron simples basurales o algo más?

Para responder la pregunta tenemos argumentos que sugieren la utilización de los conchales grandes como cimientos de estructuras o aposentos de orden estratégico o religioso, dado que la solidez que pueden lograr alcanza la consistencia del hormigón. Estos conchales, en un tiempo bastante numerosos, se levantaban a lo largo de la costa oreense, especialmente en el cantón Huaquillas, en Santa Rosa y Machala, y según los testimonios superaban los 15 metros de altura (algo como un edificio actual de 3 pisos). En el puerto de Hualtaco —específicamente en un área de camaroneras— quedan los restos de lo que podría ser el último sistema de conchales en pie, una enorme mole de conchas de gran altura y amplia circunferencia, conectada y rodeada o

acompañando a una serie de otros conchales, de igual o mayor extensión, pero de menor altura. Estos conchales -diríamos “secundarios” por sus actuales dimensiones- se observan parcialmente sobre la tierra o muestran prolongados y densos estratos durmiendo a los costados de los canales y las camaroneras. Desafortunadamente -por el avanzado deterioro que sufren estos montículos- no es posible encontrar evidencias de rampas de acceso, o algo parecido a lo que sobrevive en los Andes Septentrionales del Ecuador, sobre todo en la épica localidad de Cochasquí, ese renombrado conjunto de tolas con rampa, de construcción bastante tardía y asociado a “la Pequeña Edad del Hielo [que] empezó al mismo tiempo que el Período Tardío (1250 a 1525 d.C.), durante el cual, como sugiere Athens, se construyeron las tolas con rampas” (Gondard y López, *Inventario arqueológico preliminar de los Andes Septentrionales del Ecuador*, MAG, Quito, 1983, p. 46). Si bien se distinguen notables diferencias entre las dos formas aludidas, más una larga separación en el tiempo; no obstante, también presentan afinidades: buscaban sobresalir y destacar por su altura, posiblemente para acercarse a los dioses; así está demostrado en Cochasquí.



El autor de la investigación en un conchal en Huaquillas

Este tipo de «monumentos» prolifera en los sitios arqueológicos del mundo y se consideran meros basurales o desperdicios de comida (basurales), tratándose de

cúmulos bajos y desordenados, lo cual también es visible en nuestro medio de estudio.



Antropólogo, Rodrigo Murillo en un acercamiento de un conchal en el cantón Huaquillas

No obstante, dadas las enormes dimensiones que pueden alcanzar, no es fácil entender que resultara cómodo arrojar basura sobre un depósito que tuviera más de diez metros de alto. Según R. Murillo habrían servido como plataformas o base de algún tipo de construcciones; para esto se remite a una prueba contundente aportada por Elizabeth Currie, quien descubrió orificios de postes y barro quemado en las estructuras de concha que estudio en Guarumal, cantón Machala: indudables evidencias de aposentos levantados con palos y de pisos enlucidos con arcilla. Un sugestivo procedimiento para evitar las inundaciones recurrentes de la corriente de El Niño y para acercarse a los dioses que adoraban en el cielo, los cerros y las estrellas.

Finalizamos este acápite anotando las dimensiones de los conchales de Hualtaco, cantón Huaquillas, específicamente los del sitio llamado La Huada. En este lugar conocimos el complejo de conchales, cuyas fotografías acompañamos para enriquecer la tesis. Este “complejo” presenta –como un espectáculo que conmueve al visitante- una gran montaña de conchas de 13 m de altura X 59 m de frente, formada por millones de conchas, de todo tipo, que brillan ante los ojos



del espectador, sea experto o neófito. Ella está conectada con otros conchales, de menor altura –visible a la fecha en el año 2014- pero mucho más largos, alguno de ellos de hasta 100 metros de longitud. Otra serie de evidencias son observables a simple vista, entre los canales y piscinas camaroneras, todos en proceso de deterioro y con destino al olvido, después de haber proporcionado durante pasadas décadas, materiales para lastrar caminos y carreteras. De su vinculación con la cultura Jambelí, a partir de su descubrimiento no se han formulado dudas, y para confirmarlo, entre las conchas expuestas a la luz encontramos una gran cantidad de tiestos que se identifican total y exclusivamente con la cultura Jambelí. No nos queda temor para afirmar que estos grandes conchales fueron soportes de plataformas o recintos desde los cuales se ejercía el poder y la magia de los ancestros. De la cerámica trataremos con mayor detalle en las páginas que siguen.

2.2.3. Cerámica Jambelí

Para este acápite, de necesaria especialización, nos remitimos a citar un resumen de Murillo, por su mejor conocimiento del tema: *“De nuestra experiencia a lo largo de años de reconocimientos in situ, en museos y colecciones privadas, así como de estudios bibliográficos, podemos enunciar las principales formas que desarrollara Jambelí a lo largo de la historia. Básicamente son platos, compoteras, jarras con asas, vasos cilíndricos, cuencos, cántaros globulares (de boca angosta), ollas globulares (boca ancha), bancos, estatuillas”* (Murillo, Op. Cit: 106). Llama la atención una forma de cilindro con tapa decorada, con círculos concéntricos y ocasionalmente en pastillaje (figuras en alto relieve), quizás una especie de vaso ritual que se colocaba, cuando era el caso, con la boca hacia abajo. Al momento no disponemos de otra explicación.



Boca de un cántaro muy grande



Cilindros de cerámica

Colección de la Sección Antropología del Departamento de Cultura, Universidad Técnica de Machala

La arqueóloga Elizabeth Currie realizó un estudio exhaustivo de la cerámica Jambelí; llegó a reportar 24 formas de cerámica, las que se clasifican en el siguiente orden: cuencos profundos, cuencos bajos, vasijas carenadas, “comales” o platos con base achatada, una serie de jarras y las renombradas compoteras que la autora considera formas clásicas del Desarrollo Regional Ecuatoriano. (Currie, 1989, pág. 187-189). Agrega un extenso listado de 71 “Figuras Guarumal”, con una minuciosa descripción de las formas logradas. Finalmente incluye 20 clases de platos, de esas piezas predilectas que los alfareros pintaron con miles de formas diversas. (Ibíd. pp. 307-314). Para fines particulares recalcaremos en el predominio del estilo blanco sobre rojo; esto es, de líneas, figuras y áreas de pintura blanca, sobre un fondo rojo. Para cumplir nuestros objetivos no necesitamos de una amplia exposición ni de la erudición en materia de cerámica. Evidentemente hay otros tipos decorativos, como el punteado sobre fondo natural y el negativo (color negro); pero el rasgo distintivo predominante, diagnóstico dicen los arqueólogos, es el blanco sobre rojo; no deja lugar a mayores confusiones. Aplicaremos algunos tiestos de muestra en la confección de la presente propuesta.



2.2.4. Iconografía Jambelí

El texto anterior estará complementando nuestro motivo principal: una figurina representativa de la iconografía Jambelí, una de sus creaciones simbólicas fundamentales; de aquellas figuras humanas y míticas logradas en distintos materiales, como son la cerámica y la piedra. Pero la singularidad básica de Jambelí está constituida por unas estatuillas de cerámica, según lo anotado en el acápite 2.2.1.; confeccionadas siguiendo un prototipo estilizado, de tal manera, que a pesar de su inminente variedad, mantienen un patrón de confección y consecuentemente, de forma; inclusive son similares en su tamaño, de unos 10 a 12 cm de largo X 6 cm de ancho. Fueron manufacturadas sin la utilización de moldes ni tornos, con la estricta habilidad manual de los artesanos.

El ícono Jambelí que hemos seleccionado para la propuesta, luego de intensos y extensos análisis y debates, es una figurina de cerámica compacta; con manos cortas (se diría sin brazos) y levantadas; el cuerpo es una sola masa sin separación de piernas; se sustenta en una base formada por los pies; con voluminoso tocado cortado en la mitad y decorado con incisiones verticales; su tamaño no es mayor a los 12 cm, una reliquia para la ciencia y la cultura, la más frecuente en cuanta excavación o descubrimiento Jambelí se haya realizado. Esta persistencia, su difundido significado cultural y belleza hacen de la figurina en mención la mejor candidata a convertirse en «símbolo de la identidad oreense». Esta idea y propuesta ha sido compartida con los historiadores de nuestro medio y en los círculos académicos locales.

Hay otras clases de figuras, en piedra (las que serán tratadas en el siguiente acápite) y en cerámica, como aquella que denominamos el «Demonio de Jumón». Éste se trata de un fragmento que tiene forma de serpiente emplumada, dragón o –más probablemente- de pez “tambulero”, especie típica de las costas oreenses (ver foto); fue encontrado en la localidad de Jumón (Santa Rosa) y formaba parte de una pieza más grande y compleja que se hundía en la tierra, la cual suponemos permanece en el mismo lugar. Esta figura merece especial atención porque puede implicar una relación de Jambelí con

colonizadores o emisarios de la Cultura Maya. Estudios futuros dirán si esta relación es plausible, aunque hay más argumentos a favor, como el que veremos a continuación, con los denominados “camahuiles”.



Figura de cerámica encontrada en Jumón

Figura mítica modelada en cerámica: el demonio de Jumón o pez “tambulero”. Colección Universidad Técnica de Machala. Foto www.google.com.ec/

Durante la investigación tuvimos la inusitada oportunidad de atender las preguntas e inquietudes de un conocedor de peces. Esta persona nos planteó la idea de que este fragmento de cerámica sería la representación de un pez muy común en las costas orenses y en otros mares del mundo, bautizado con el nombre de «tambulero».

Este pez se conoce en varias formas, tamaños y colores, pero se caracteriza por su capacidad de inflarse y una piel venenosa, mortal; aunque su filamentososa carne puede ser consumida si se hace una limpieza prolija de la piel. También conocemos de su uso e ingesta en otros continentes, sobre todo en relación con prácticas exóticas y mágicas. Debido a su peligro inminente, el pez ha merecido el «respeto» y la prudencia de los pescadores. Tal vez éste sea el motivo para que se lo hubiere incorporado en la iconografía ancestral, en este caso de la Cultura Jambelí, si en efecto existe la relación de la estatuilla que conocemos y el pez en mención. Un dato más para enriquecer los contenidos de nuestro trabajo, la fotografía que acompañamos nos releva de mayores comprobaciones (fíjese en la



especie de labio, la línea de los ojos, en la cresta y aunque no se divisa en la foto, también tiene el mismo tipo de dientes). Un pez nativo de la costa oreense, pero a la vez presente y reconocido en otros mares del mundo; a lo mejor un culto o una reverencia compartida en otras partes del Continente Americano. Por ahora no hay más explicaciones científicas, así como quedan tantas preguntas pendientes debidas la falta de interés que han mostrado las autoridades encargadas de velar por el patrimonio. Una razón más para insistir y abonar en pro de nuestra intención.

2.2.5. Figurinas de piedra

Una serie curiosa de tallas hechas en piedra se han encontrado en el territorio continental (específicamente en los sitios Chalacal, La Puntilla, Jumón) y en el archipiélago (isla Bravito). Siempre se localizaron asociadas con materiales de la cultura Jambelí, por lo que podemos colegir su parentesco cultural. De la isla mencionada se sacaron figuras de piedra con finas incisiones en línea y puntos representando cuerpos y rostros humanos; lo mismo ocurrió en Jumón, pueblo costero con vista al archipiélago. Curiosamente, una misma familia de trabajadores localizó estas figuras y las conservó en su casa, las cuales hemos podido fotografiar para constancia.

Lo llamativo de estas figuras es el enorme parecido con los denominados “camahuiles” mayas, piezas que además son sus contemporáneas. Las estatuillas mayas corresponden al Período Clásico Temprano de Mesoamérica - entre el año 250 y el 600 de nuestra Era Cristiana- época en la que Jambelí tenía pleno apogeo. Para completar el conjunto de paralelismos anotaremos sus dimensiones: los camahuiles mayas son de 12 cm X 4 cm; las estatuillas ecuatorianas tienen 9 cm de largo X 5 hasta 7 cm de ancho; con un grosor de 3 a 4 cm. A tan fascinante descubrimiento debemos recordar lo antes indicado, el misterioso “Demonio de Jumón”, una figura con notables parecidos a los que se hicieron en la cultura Maya, en tiempos paralelos. Son demasiadas coincidencias para dejarlas pasar por alto.



Estatuillas de El Oro (¿camahuiles?). Colección Universidad Técnica de Machala (UTMach.)



Camahuiles mayas del Clásico Temprano 250-600 d.C.; 12X4 cm (www.google.com.ec/)

2.2.6. Bancos rituales

Son grandes manufacturas hechas de barro, exclusivos para los «principales» o caciques; estaban delicadamente terminados, con un asiento redondo y cóncavo muy pulido; sus paredes eran decoradas con incisiones geométricas bastante simétricas, aunque por lo general no estaban recubiertas de pintura alguna.

Los motivos decorativos constituían incisiones lineales o en escalera, círculos muy pequeños (elaborados con un cañuto). Son piezas bastante grandes (60 cm de alto por 40 de diámetro), resistentes y muy pesadas. En total cada una llegaría a pesar unas 20 libras o más). El cuerpo tiene forma tubular, el asiento es cóncavo –para brindar más comodidad– terminado en una especie de ceja labrada (la parte más llamativa de la decoración). Constituyen singulares obras de

arte precolombino; fueron también desarrolladas por las culturas Guangala (del Guayas) y Narrío (en Azuay), en las se aplicaron decoraciones polícromas.



Fragmentos de bancos trabajados en los talleres aborígenes de La Primavera (Machala). Colección UTMach.

2.2.7. Instrumentos de piedra y concha

Las formas líticas de Jambelí son muy singulares y relativamente fáciles de identificar gracias a su color y textura; aunque no se encuentran en abundancia. Los artesanos jambelíes usaron un tipo de material muy resistente, de coloración plomiza, y lograron herramientas consistentes, de superficies bifaciales muy pulidas, de lujo podría decirse.



Hachas de piedra Jambelí. Colección UTMACH.



Campana y cajas de concha. Colección UTMach.

Y por aquella afinidad con el mar no se podía desestimar la riqueza faunística y los llamativos materiales que dejan las marejadas en la playa. Los artesanos utilizaron caracolas pequeñas para confeccionar “cajas o iliptas”: pequeños cofres, muy herméticos, tapados con una lámina de concha perla usando un “pegamento” por demás resistente; servían para guardar materiales livianos como la cal que se requería para masticar la hoja de coca (y lograr el efecto energizante). Por un pequeño agujero lateral salía el material, mientras que un agujero muy fino en la punta servía para atravesar una piola y llevarla colgada del cuello. También se elaboraron unas formas acampanadas, instrumentos capaces de producir –mediante percusión– unas tres o cuatro notas musicales.

2.2.8. Evolución e Influencias

Las influencias suponen la habilidad para explorar recursos y tecnologías que permitan adaptaciones en entornos vulnerables y complejos. Así se vuelven fortalezas, más aún, si ellas involucran alianzas entre los pueblos. Gracias a esa inquieta movilidad de los navegantes jambelíes es lógico entender que a lo largo de su extensa ocupación debieron recibir, así como ofrecer, influencias de todo tipo.

En primer lugar, mencionaremos los contactos que se dieron entre Jambelí y la Cultura Guangala. Arqueólogos del IPC en el año 1992 encontraron evidencias en el sitio Los Vergeles, cantón Machala. Pero especialmente eficaces son



aquellos grandes bancos de cerámica, elaborados para distinguir a los caciques y principales (como lo observamos en páginas anteriores). El diseño y confección de estos bancos también están relacionados con la Cultura Narrío (Azuay). Los jambelíes mantuvieron intercambios y contactos con los pueblos del valle del Catamayo (Loja) y con la Cultura Vicús, de la sierra norte peruana, que fue contemporánea de Jambelí, en el Desarrollo Regional.

La Cultura Jambelí –como tal- extendió sus dominios en el norte peruano, en donde se la reconoce con los nombres de fases Garbanzal y Pechiche. No hay dudas de que a pesar de ello, todos los asentamientos corresponden a una misma tradición cultural, con un estilo cerámico identificador, especialmente el decorado de pintura blanca sobre superficies rojas.

Elizabeth Currie en su tesis doctoral trabajada en Guarumal, hace especial referencia al amplio desarrollo de ese estilo cerámico singular (el conocido como “*blanco sobre rojo*”), de connotación fundamental para el presente estudio: “*De particular interés es el problema de la cerámica blanco sobre rojo... Ignorando las configuraciones políticas actuales, el ambiente (clima) natural y el límite geográfico en el sur de esta región llega hasta alrededor de la latitud 4° en Punta Pariñas, Perú... por tanto los complejos Pechiche y Garbanzal forman parte de esta región geográfica. Así quedan determinados los singulares paralelismos cercanos que existen entre la cerámica recogida en Guarumal y Punta Blanca, de la cultura Jambelí en la costa sur del Ecuador y en las culturas Pechiche y Garbanzal del norte peruano*” (Currie, Elizabeth, Tesis doctoral, 1989, pág. 186). Notaremos que hay una fuerza telúrica clamando y reclamando el reconocimiento de una cultura regional, para que finalmente deje de ser esa «no región»”; para elaborar y emprender un proyecto amplio, internacional, de desarrollo y paz verdadera. Aquella sutil decoración de pintura blanca sobre rojo, que aún adorna la cerámica de la frontera, sería la bandera de una remota integración continental, la que aún puede mantenerse izada, siendo ésta la razón del presente trabajo.



Cerámica lojana (cántaro) de forma muy parecida a las confeccionadas en Jambelí. Colección UTMach.

Para finalizar este acápite, como información adicional, mencionaremos otro origen remoto del estilo blanco sobre rojo; un fenómeno estético universal que cubre el planeta. Un desarrollo de la alfarería con evidentes paralelismos en el mundo entero; para entender la capacidad creativa del hombre. En Hacilar, pequeña ciudad neolítica de Anatolia, contemporánea de la bíblica Jericó, a mediados del sexto milenio antes de Cristo los alfareros crearon motivos de pintura rojo sobre fondo crema y blanco sobre rojo (Cfr. Braudel, 1998, pág. 64).

2.3. Convergencia territorial y afinidades etnográficas: su incidencia en la configuración de una identidad histórica Jambelí

2.3.1. Principio de territorialidad

Es la ocupación de un mismo espacio o territorio a lo largo del tiempo por una sucesión de generaciones; por culturas que evolucionan, pueblos que van creciendo y ejercitando transiciones. Lo notable y decisivo es que a través de los siglos siempre ha sido un mismo lugar o región el escenario de las metamorfosis y progresos que maduran los pueblos y sus culturas, dando forma a las diversas etapas y períodos arqueológicos (del Período Formativo al de Integración; de las culturas Valdivia a Jambelí y de allí a Milagro Quevedo). De aquellas épocas prehispánicas, prístinas, se arraigan los pueblos y naciones del presente, y aunque no tuvieran conexiones genéticas directas, apelan al antecedente territorial, a una historia de asentamientos y ocupaciones. Así se han convertido en tesis de estado y herencias nacionales, de lo que nuestro país tiene



demasiadas experiencias, aventuras y desventuras. Y se espera que el mismo territorio siga bajo la misma bandera en los años y siglos venideros. He aquí una razón por demás elocuente en respaldo de la propuesta que estamos desarrollando, al apoderarnos de la iconografía Jambelí y reivindicar una identidad territorial. Un instinto de perseverante sostenimiento, arraigo y vinculación con una tierra, con un paisaje, con familias y aliados: el principio de la territorialidad. “Así comenzó la historia y llegó a nuestros días, hoy convertida en fuente de identidad: esa territorialidad que es parte activa e inseparable de nuestra diferencia” (Murillo, Op. Cit.pág. 45).

A partir de las primeras colonizaciones de habitantes valdivianos en nuestra costa continuó una serie de sucesivos poblamientos; todos en el mismo lugar, según lo confirman las investigaciones arqueológicas y como lo muestra la estratigrafía que resulta de hechos y acciones fortuitas o quizás perversas. Después de un comienzo valdiviano puede haber el salto a las culturas Machalilla o Chorrera (ambas del Período Formativo); de allí se da el paso al Período del Desarrollo Regional, y de éste al período de Integración. En lo que respecta al territorio orense la transición se opera de la cultura Jambelí, en el Desarrollo Regional; a la cultura Milagro – Quevedo, en el período de Integración. Después llegaron las invasiones y finalmente el proceso de mestizaje.

Hasta el día de hoy los mismos territorios del continente y de las islas – inscritos en la cultura Jambelí- siguen ocupados por pueblos de pescadores y agricultores, por gente nativa que generación tras generación, a lo largo de muchos años, heredaron el espacio –no exactamente su propiedad jurídica-, sus arraigos y nexos con la naturaleza. A pesar de no ser descendientes directos y consanguíneos de los primitivos jambelíes, conservan parte de sus tradiciones, rasgos fisonómicos y un marcado color de cobre, expresión de su permanente exposición al sol y a las brisas salitrosas del mar.

Una de las características que se han manifestado a lo largo de siglos es la forma de las viviendas: de dos caídas o con doble agua sobre piso elevado. Una herencia milenaria que servía para repartir el peso de la lluvia cuando caía y sigue

cayendo en cantidades copiosas, a la vez evitando inundaciones. Así fueron descritas en los manuales de arqueología: “casas sobre estacas” (Porras, 1987: 12) y así se observan en la actualidad, como lo verifican las fotos recientes, tomadas en el año 2013 en diferentes localidades de la costa orense. La misma forma de vivienda se conserva, sostenida por pilares de madera y su piso en el aire con la finalidad de escapar a las inundaciones. Datos etnográficos que hacen persistir la identidad con nuestros pueblos aborígenes. La vivienda es la misma no por preferencias arquitectónicas, lo es por necesidad y estrategia. Así queda configura l cultura Jambelí, según los alcances, pretensiones y objetivos que marcan el desarrollo de esta tesis.



Antiguo paisaje de Hualtaco: un canal intercultural con chozas de “doble agua”, valioso dato etnográfico.

FOTOS DEL AUTOR



Viviendas de caña, con doble agua, en La Soborna, otro sitio de origen Jambelí. Fotos del autor



CAPÍTULO III

3. SEMIÓTICA, IMPORTANCIA Y SIGNIFICADOS DE LAS EXPRESIONES ARTÍSTICAS JAMBELÍES EN LA GERMINACIÓN DE LA IDENTIDAD.

3.1. La importancia de una identidad cultural.

Muy pocas autoridades nacionales y locales tienen incapacidad para comprender lo que es una política cultural y su importancia estratégica; y mucho menor es la cantidad de personas y líderes políticos que toman la decisión de implementarla, teniendo en sus manos la obligación y el poder para hacerlo. Siendo un instrumento vital e irremplazable en el desarrollo y buen vivir de las colectividades, se desconocen su valor, trascendencia, necesidad y el ámbito de su aplicación. Llegamos al punto de suponer que ni siquiera el mismo término de cultura está bien administrado y entendido.

Cultura, se ha mencionado, es el conjunto de creaciones humanas –materiales y no materiales- con las cuales el hombre se adapta a su medio ambiente y se reproduce socialmente. De esta manera, forman parte de la cultura, tanto las herramientas más sencillas como las complejas; los hábitos de vestido y de alimentación; creencias, formas de organización social, parentesco, lenguajes, arte, etc. La cultura incluye e instituye un código de símbolos y signos, de valores, de comportamientos y prácticas particulares. A la vez construye campos culturales diferenciados (subculturas) en el interior de la sociedad como respuestas a la formación de clases, estratos sociales, de la pluralidad de grupos y movimientos sociales.

La cultura, siendo imperfecta, no se detiene de crear y de renovarse; está en permanente evolución, caminando a la superación de sus integrantes; ocasionalmente tiene fallas y se perfecciona buscando equilibrios. Cuando se dan casos de drásticas imposiciones culturales, violentas, tenemos lo que se llama – desde nuestra perspectiva- el «fundamentalismo», una forma radical de comportamiento. Pero debemos saber que los fundamentalismos violentos se



hallan en Medio Oriente y África, pero el mismo fenómeno sucede en Occidente, aunque aquí no recurre a formas manifiestas de presión y represión. Otro tema que se mantendrá al margen de nuestra discusión. En lo que se refiere a las dimensiones o niveles de la cultura, éstos son tres:

- 1) cultura popular, que es la forma en que los pueblos desarrollan sus hábitos, arte, costumbres, tecnología, etc.
- 2) Cultura de masas, es aquella que gracias al proceso de globalización se distribuye en todo el planeta, principalmente en forma de modas y mercancías; así tenemos el ejemplo de los géneros musicales, la comida “fastfood”, la ropa de marca y ciertos cultos y organizaciones.
- 3) Cultura de élite, abarca todas aquellas manifestaciones llevadas a un nivel de arte, son asimiladas por sectores exclusivos de la sociedad –no necesariamente en lo económico- ; por ejemplo: la música llamada clásica, la cocina gourmet, la literatura, la ópera.

La sociedad moderna y la cultura de masas pretenden imponer a todos su ritmo y sus ideas. Frente al requerimiento de eficiencia, efectividad, lucro e individualismo, propios y distintivos de la cultura occidental del momento, los tiempos que corren atraviesan por una situación en la que peligran los valores y prácticas tradicionales. Hay una invasión de elementos culturales de fuente exógena cuyo único fin es la utilidad económica. Así ocurre que la identidad que caracterizaba a los pueblos se va perdiendo para dar lugar a usos, creencias y prácticas, totalmente apartadas de la tradición. Un choque frontal se produce entre las generaciones o entre los sectores que podríamos llamar tradicionalistas, frente a quienes impulsan el cambio por el cambio, sin obedecer a una política cultural y menos a los intereses concretos de la colectividad.

No obstante las diferencias y disensos, creemos en la posibilidad de integrar a la comunidad en un solo proyecto de identidad nacional o regional, con una visión que la oriente hacia el porvenir, el buen vivir y la superación. Una sociedad, un



individuo, una cultura que no camine con rumbo a la superación de sus miembros está muerta. Una de las misiones del artista y del intelectual es aportar a la evolución de la cultura.

3.1.2. La identidad cultural de El Oro.

“Cuando se habla de cultura, de política cultural, ¿de qué se está hablando exactamente? ¿El modo como los artistas entienden el arte es el mismo que proponen los programas de política cultural?” (Coelho, Diccionario crítico de política cultural: cultura e imaginario).

La política cultural necesita plantearse como cultura política nueva, cuya columna vertebral es la participación. El asunto requiere definir las conexiones entre Cultura y Estado; entre el pueblo y sus gobernantes; diferenciar la nueva interdependencia entre cultura y mercado; vincular la relación entre cultura y creadores. Debe entenderse que el estado es producto de la cultura y no productor de cultura. Es un producto que expresa la división y la multiplicidad sociales. Debe también manejarse la diferencia entre nación y sus nacionalidades, que en esencia son las fuentes de la identidad.

Es conveniente no olvidar que, bajo la lógica del mercado, la *“mercancía cultura”* se convierte en algo perfectamente medible; ésta tiene todavía otro sentido: indica que la cultura es tomada en su punto final, en el momento en que las obras son expuestas como espectáculo, dejando en la sombra lo esencial, es decir, el proceso de creación. Sometiéndolas al *«show business»*. Sin caer en extremos, podremos entender que la cultura cotidiana no se compra ni se vende, porque fundamentalmente se comparte, se redistribuye; e se sustenta en la solidaridad y la reciprocidad, valores irremplazables. No es el caso de los artistas y artesanos, cuyo producto está dirigido al mercado, sin pretensiones de masificación.

Frente a las agresiones venidas de afuera ¿no correspondería al Estado (a través de las universidades) garantizar el derecho de los ciudadanos a tener acceso a la pintura y a los pintores garantizar el derecho de crearla; a los no pintores, el



derecho de disfrutarla? Si respondemos afirmativamente, estamos justificando nuestro accionar.

De esta manera ejecutamos una política cultural, nos involucramos en un ejercicio activo de ciudadanía cultural, que no se reduce a lo superfluo, al entretenimiento, a los patrones del mercado, a la oficialidad doctrinaria, sino que se realiza como derecho de todos los ciudadanos. Si podemos pensar en una ciudadanía cultural, podemos tener la seguridad de que ella solo es posible a través de una cultura de la ciudadanía, viable solamente en una democracia; la cultura como un derecho universal y no como mercancía sujeta a los vaivenes del mercado. La cultura no es negocio y menos una mercancía, es fundamentalmente patrimonio y cualidad del espíritu de una colectividad, de una nación. De esta manera trataremos de configurar la iconografía de Jambelí como símbolo de nuestra historia provincia, de los pueblos de la costa orense. Ya que no podemos evadir la diferencia histórica y cultural existente entre las dos regiones que conforman la provincia (Parte Alta y Parte Baja), proponemos lo que corresponde a la costa. Otro será –si acaso existe- el símbolo material que haga esa función de aglutinamiento y representación completa.

De momento, nos acercaremos superficialmente a una interpretación de lo que es la identidad común de los orenses; no obstante, es la diversidad que enriquece a sus pueblos y tradiciones. No es nuestro propósito ni un objetivo llegar a una definición terminada, sería difícil lograrla. Lo haremos, con fines descriptivos y complementarios, reproduciendo las interpretaciones de Rodrigo Murillo, el investigador que más tiempo y trabajo ha dedicado al tema. Fiel a sus observaciones y registros, él resume la identidad orense en los siguientes puntos:

1. Nuestra provincia se enriquece y caracteriza por una diversidad cultural, racial, geográfica y lingüísticas, en las llamadas partes Alta y Baja
2. Los orenses han construido la riqueza (oro, cacao, banano) para el florecimiento de la República, en cada época de su historia y desde cada región de la provincia.



3. Los orenses han sabido crear riqueza a partir de sus propios esfuerzos, explotando sus recursos sin la asistencia de filantropías fiscales, aun venciendo al centralismo.
4. Se sienten los orenses como los primeros defensores y guardianes de la frontera y de los límites territoriales y culturales del Ecuador.
5. En la Época Aborígen en El Oro, la Cultura Jambelí se ubicó y desarrolló como antecedente histórico de los pueblos orenses, la que fundó los primeros poblados del territorio.
6. Las colonizaciones internas, odiseas y epopeyas anónimas de migrantes del campo, poblaron el suelo oreense en sus más apartados rincones y lo hicieron producir creando riqueza y vida.
7. La configuración de nuestra identidad ha sido un collage (un híbrido) de pensamientos y costumbres (comidas, música, cultos, creencias, mitos y leyendas) de origen cristiano, mestizo, serrano y costeño.
8. La reciprocidad es el eje de la convivencia y la supervivencia en los pueblos y familias orenses.
9. Los valores convencionales nuestros han sido el respeto, la sencillez, la honradez, la familia y la escuela en la formación de los individuos,
10. La provincia ha sido y es históricamente liberal y progresista.

3.1.3. Jambelí: germen de la identidad oreense. Demostración de la hipótesis.

Toda la información, los materiales y criterios que hemos recogido en esta parte del trabajo han servido para confirmar que Jambelí es la cultura (por excelencia) directa y casi exclusivamente vinculada a la historia de la provincia de El Oro, el



germen de su identidad. No queda la menor duda, Jambelí es el único antecedente histórico “*directo*” de la “*orensidad*”; una cultura y una población cimentadas en la orilla y el mar; en las minas del subsuelo; en los valles interiores; en la frontera, en las islas, con sus colonias situadas en sus límites de tierra y mar. “¡Somos jambelíes!”, lo sostiene, plenamente convencido Jorge Zambrano, en su estudio arqueológico de la provincia (Zambrano Jorge, Historia social de la provincia de El Oro. Poblamiento inicial, 2011. pág. 81).

El espacio Jambelí cubre con precisión inequívoca el territorio costanero de la provincia y se expande un poco más fuera de éste, pero se siente como si el núcleo político, el corazón del alma Jambelí hubiesen estado en nuestro territorio. Las culturas precedentes y posteriores a ella no cumplen el requisito de territorialidad exclusiva; estuvieron desplazadas en amplísimos espacios, cubriendo largas distancias; formando identidades macro-regionales, mucho más amplias, grandes cacicazgos. La costa oreense de hoy estuvo “*ayer*” plenamente habitada por jambelíes, después del proceso de mestizaje ocurrido con la invasión española, lo que nos quedó de americanos fue la herencia cultural Jambelí y sus fascinantes hombres y mujeres del mar, y valles y las cuencas fluviales. Consideramos que con lo anteriormente mencionado se demuestra nuestra hipótesis.



CAPÍTULO IV

4. PROPUESTA ARTÍSTICA Y CREATIVA.

4.1. Propuesta y realización de la obra artística

Por las investigaciones de campo realizadas, ha quedado demostrado arqueológicamente que la cultura Jambelí estuvo posesionada del territorio que actualmente corresponde a la provincia de El Oro. Aproximadamente entre los años 500 a. C. y 500. d.C., esta cultura tuvo un desarrollo y ejerció el dominio y la soberanía sobre el territorio en mención. En sus contactos y evolución la cultura Jambelí también colonizó tierras en la isla Puná, península de Santa Elena y norte peruano; sin embargo, podríamos afirmar categóricamente que el corazón, el centro de sus actividades y de sus pueblos estuvo en esta región. Antes y después de Jambelí no hubo cultura ni organización política o cacicazgo que se desplegara y a la vez restringiera en estos términos. Por tanto, es Jambelí el único antecedente, directo y 'exclusivo', de nuestra ocupación espacial; es el cordón umbilical que históricamente ha dado origen a nuestros pueblos orenses; de manera particular a los que habitan la costa y el archipiélago.

De esta forma, Jambelí se convierte en raíz histórica de nuestra identidad, en el aporte aborígen al mestizaje que ahora vivimos. Súmese a ello que el medio ambiente ha generado respuestas de adaptación que se repiten a través de los siglos. Por tanto, la cultura y sus expresiones de cultura material pasan a convertirse en referentes de nuestra identidad, la fuente de la que vamos a extraer un ícono que represente a la costa orense ante el resto del país y del mundo.

Siendo así, y conforme a la misma investigación bibliográfica y de campo que hemos realizado, obtenemos los elementos para nuestra propuesta artística, la que consta de lo siguiente:



La escultura central o principal es una reproducción del ícono Jambelí, una figurina de cerámica que sigue un prototipo de modelaje. Su forma fue desarrollada sin la utilización de moldes; habiéndose producido gran cantidad de ellas, en diferentes tamaños y con ciertas variancias en la forma y acabado; pero esencialmente presentan la misma figura, quizás un dios o un idolillo de la cultura Jambelí. Hemos tenido la oportunidad de conocer varias piezas del mismo tipo, de lo que llegamos a proponer un modelo estándar. Es una figura de una sola pieza, con brazos pequeños y levantados, un solo cuerpo que representa las piernas, un gran tocado en la cabeza y su cara dibujada con incisiones y nariz en alto relieve.

4.2 Proceso creativo.

4.2.1 Introducción a la materialización de la obra.

Antes de elaborar una obra escultórica, conviene conocer sus características para que la labor del escultor resulte positiva, con este propósito observamos y a mayor sea el estudio visual y bibliográfico de los restos, mayor rendimiento artístico obtendremos.

Para el presente trabajo tomaremos en consideración el estilo blanco sobre rojo oscuro envejecido con tinte color pardo, en sus diversas expresiones, incrustando alguno que otro fragmento en la obra materia de la tesis, siempre que no atentemos a la conservación del patrimonio. A este punto cabe destacar un dato imprescindible, las figurinas que se han encontrado, todas son de cerámica al natural, macisa, pulida, dibujada con incisiones (ojos, boca y tocado) y un ligero alto relieve como nariz, sin aplicaciones de color alguno, salvo eventualmente con aplicaciones de engobe natural (pasta de arcilla). Del análisis y observación de tantos detalles aprovechamos para enriquecer nuestro trabajo y obtener materiales que inspirasen nuestra propuesta creativa, sumando detalles de concepción personal. Reiteramos que la escultura aquí presentada concibe una reliquia arqueológica interpretada a la luz de las teorías y conceptos del arte y la estética académicos; así como en las definiciones antropológicas de cultura e identidad. Es decir una propuesta que sin dejar de representar fielmente un hecho

histórico-cultural sea, a la vez, de vigencia actual, contemporánea en cuanto a su realización, su culminación y exposición al público.

Finalmente, a base de descubrir e imaginar se logró dar forma, creativamente, a la estatuilla de la cultura Jambelí, sugerida en los textos de investigación arqueológica y en los tiestos encontrados.

4.2.2 Fuentes de inspiración.

Como resultado de la observación detallada de las figurinas pertenecientes a la cultura Jambelí, diseñamos un prototipo que se ajusta a los evidenciados en los textos de estudios y tiestos referidos a la cultura Jambelí correspondiente al periodo de Desarrollo Regional.

Siendo la figura humana como la imagen representativa de esta cultura la que me inspiró, mayormente, debido a la correlación vital entre la estructura de una figura realizada en función a una tradición que permanece viva.



Estatuilla jambeli (Historia del Ecuador, volumen 1)

En las consideraciones finales de su tesis doctoral (defendida en la Universidad Complutense) Andrés Gutiérrez Usillos hace un enunciado que compartimos en su totalidad “para finalizar, creo que esta tesis supone además, en su conjunto, un aporte al conocimiento de la experiencia adquirida por estos grupos prehispánicos

en la gestión de sus propios recursos medioambientales que en algún caso lamentablemente se han perdido o están en vías de desaparición. Es el momento de que los arqueólogos colaboren en los proyectos de desarrollo futuro propiciando la apertura de nuevos puntos de vista” (Gutiérrez Usillos Andrés, Dioses, símbolos y alimentación en Los Andes. Interrelación hombre-fauna en el Ecuador Prehispánico, Ed. Abya Yala, Quito, 2020, p. 412). En nuestra situación, apelamos a la colaboración de estos profesionales investigadores, en una sólida y venturosa alianza con un artista plástico, con un escultor.



Fragmentos cerámicos de estatuillas de la cultura Jambelí. Colección UTMach.



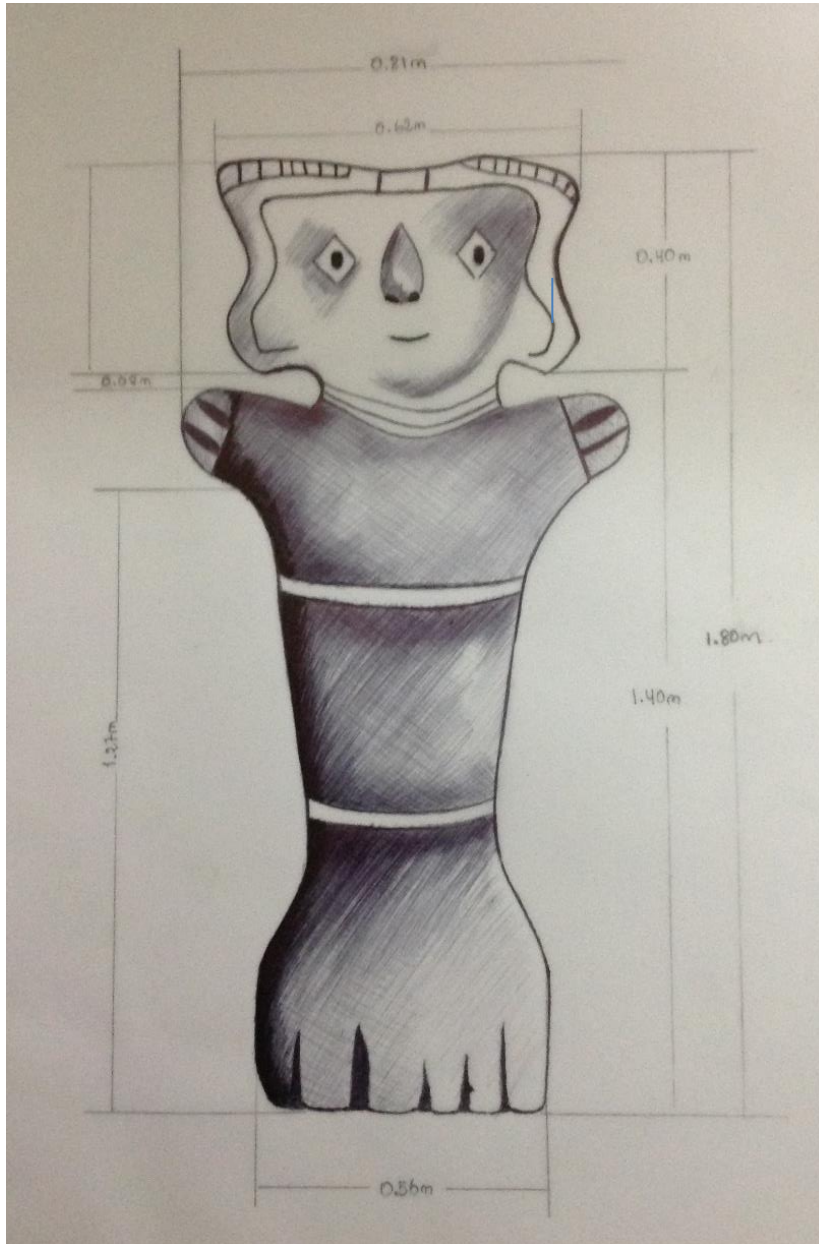
Cabeza de la estatuilla Jambelí. Colección UTMach.

4.2.3 Diseño de la obra.

Una vez perfeccionado el boceto se pasó al diseño final, aprobado con todos sus detalles, refinamientos y complementos; así se puede llegar a mostrar y comprender el volumen de la obra, sobre todo su significado y su proyección. Todas las emociones que la figura pueda despertar en el público y en el



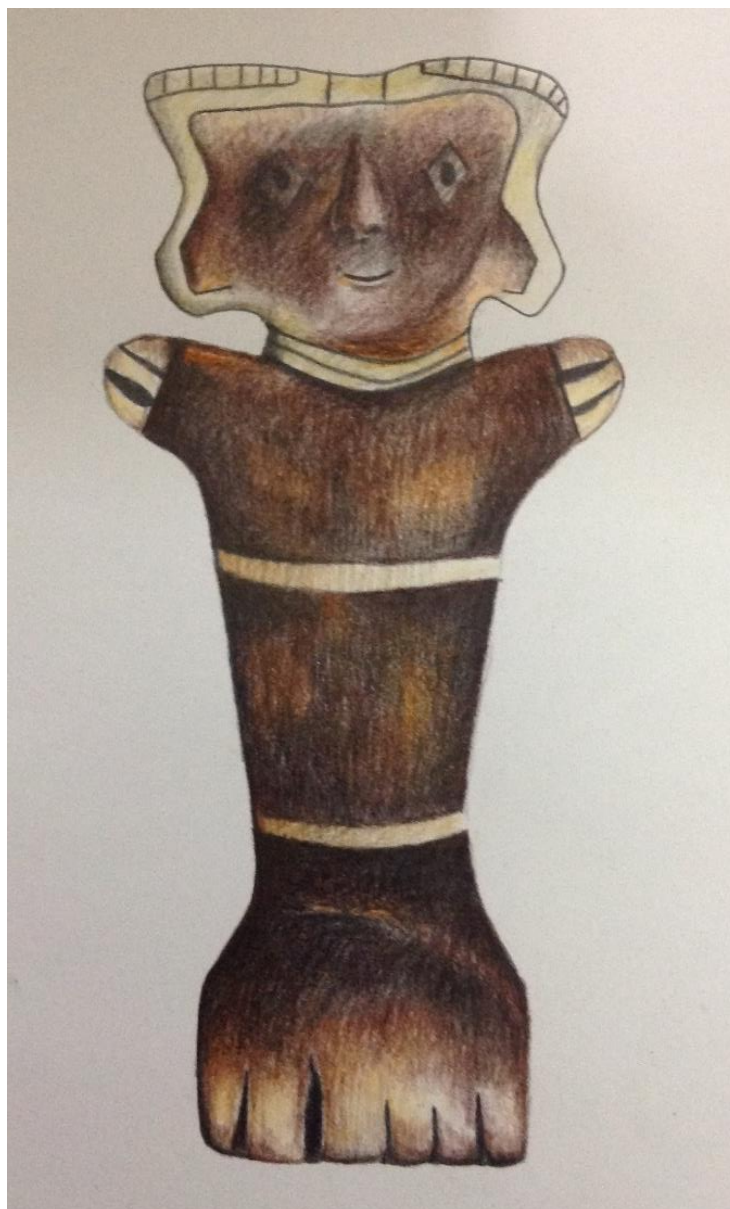
observador han sido auscultadas con una revisión preliminar del diseño completo. Por fortuna –gracias a los criterios solicitados y a las impresiones captadas entre los visitantes que recibimos- hemos logrado los efectos deseados, esto es conmover su conciencia ciudadana y entusiasmarlos con la idea de una exposición pública del monumento. De esta manera adjunto el diseño total, con sus medidas exactas, calculadas de manera que nada falte ni sobre.



Boceto en grafito de la estatuilla Jambelí



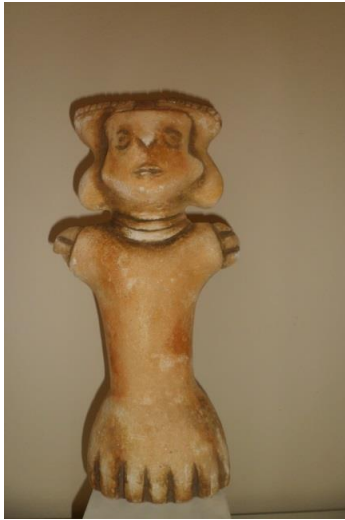
Boceto en cepia y carboncillo de la estatuilla Jambelí



Acercamiento cromático en lápiz de color

Del diseño a la maqueta.

Se elaboraron dos maquetas una de 13 cm y otra de 30 cm para acercarnos lo más posible a la realidad en tanto a su proporción, color y materia.



Estatuilla Jambelí de 30 cm, fundida en yeso.



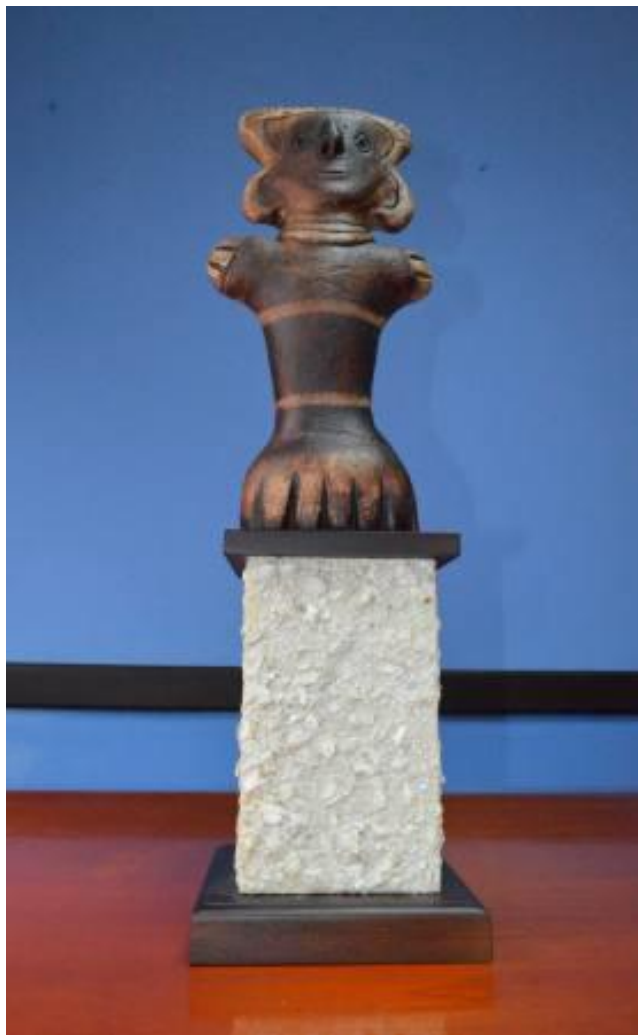
Estatuilla jambelí de 13cm fundida en resina.



Moldes en silicón rojo para maqueta de resina.



Estatuillas de resina en crudo y pigmentada.



Estatuilla jambelí hecha por Miguel Cunalata. <http://www.eluniverso.com>

4.3 Construcción de la obra artística.

4.3.1. Modelado en armazón de polietileno expandido con romeral, yeso y fibra de vidrio.

En la aplicación de esta técnica, existe gran diferencia al modelado con armazones tradicionales de escultura, se debe a que en primer lugar se trabaja directamente con el material que será el de la obra final, ya que lo que se utiliza como soporte se queda dentro de la escultura.

El material a utilizarse para modelar y que sirve como armazón es de polietileno expandido (plumafón), una segunda capa es de romeral que es un componente similar al yeso, pero con una densidad mucho más viscosa y se adhiere con

mucha firmeza, pero al mismo tiempo lo bastante duro para resistir todo el proceso. Luego se empleará una tercera capa de yeso que es muy maleable cuando está húmedo y duro cuando seca y una cuarta capa que es la de fibra de vidrio que se va moldeando en las formas ya trabajadas.

Las técnicas escultóricas tradicionales son el tallado y el modelado, pero debido al avance industrial como tecnológico de los materiales y las artes el número de posibilidades para el escultor se han ampliado de una forma impresionante. A continuación, se detallan las técnicas utilizadas en esta obra, su repertorio de recursos y procedimientos elementales que muestra como manipular materiales básicos como cartulinas, plumafón, romeral, fibra de vidrio, tintes y sellador.



Paso 1.

1) Se dibuja el diseño al tamaño real para definir las formas y para ver el objeto de trabajo a transferir que será de un 1,80m. en cartulina, para luego sacar las plantillas que servirán para hacer los recortes en las planchas de espuma de polietileno de 2m x 1m x 0.05m.



Paso 2.

2) Se recorta el dibujo para calcar el contorno del mismo, sobre las planchas de polietileno que se necesitarán, de la siguiente medida 2m x 1m x 0,05m.



Paso 3.

3) Se cala las planchas de polietileno utilizando los moldes de cartulina que han sido dibujados y recortados.



Paso 4.

4) Una vez hecho los recortes en las planchas de espuma de polietileno, se procede a unirlos con romeral y una llana dentada, que es la herramienta que sirve para distribuir el material homogéneamente.



Paso 5.

5) Para asegurar la unión perfecta se utilizan prensas o sargentos para hacer presión en las planchas de espuma de polietileno.



Paso 6.

6) Se dibujan los detalles con marcador en la espuma de polietileno y con un cepillo de alambre y lijas de granos gruesos se dará forma al mismo, que tiene una contextura ligera y de fácil manejo.



Paso 7.

7) Se recubre toda la escultura con una mezcla de romeral con agua hasta que la contextura tenga una densidad para ser aplicada con brocha y luego con espátula, respetando la forma y la línea.



Paso 8.

8) Se mezcla el yeso con agua y se lo aplica con espátula de una forma rápida hasta cubrir por completo la escultura, al poco tiempo de esta aplicación se lo modela mientras el yeso está aún fresco.



Paso 9.

9) Después de haber aplicado el yeso, dejamos secar 48 horas y procedemos a trabajar con la técnica de la fibra de vidrio que consiste en cubrir con resina preparada líquida, la escultura.



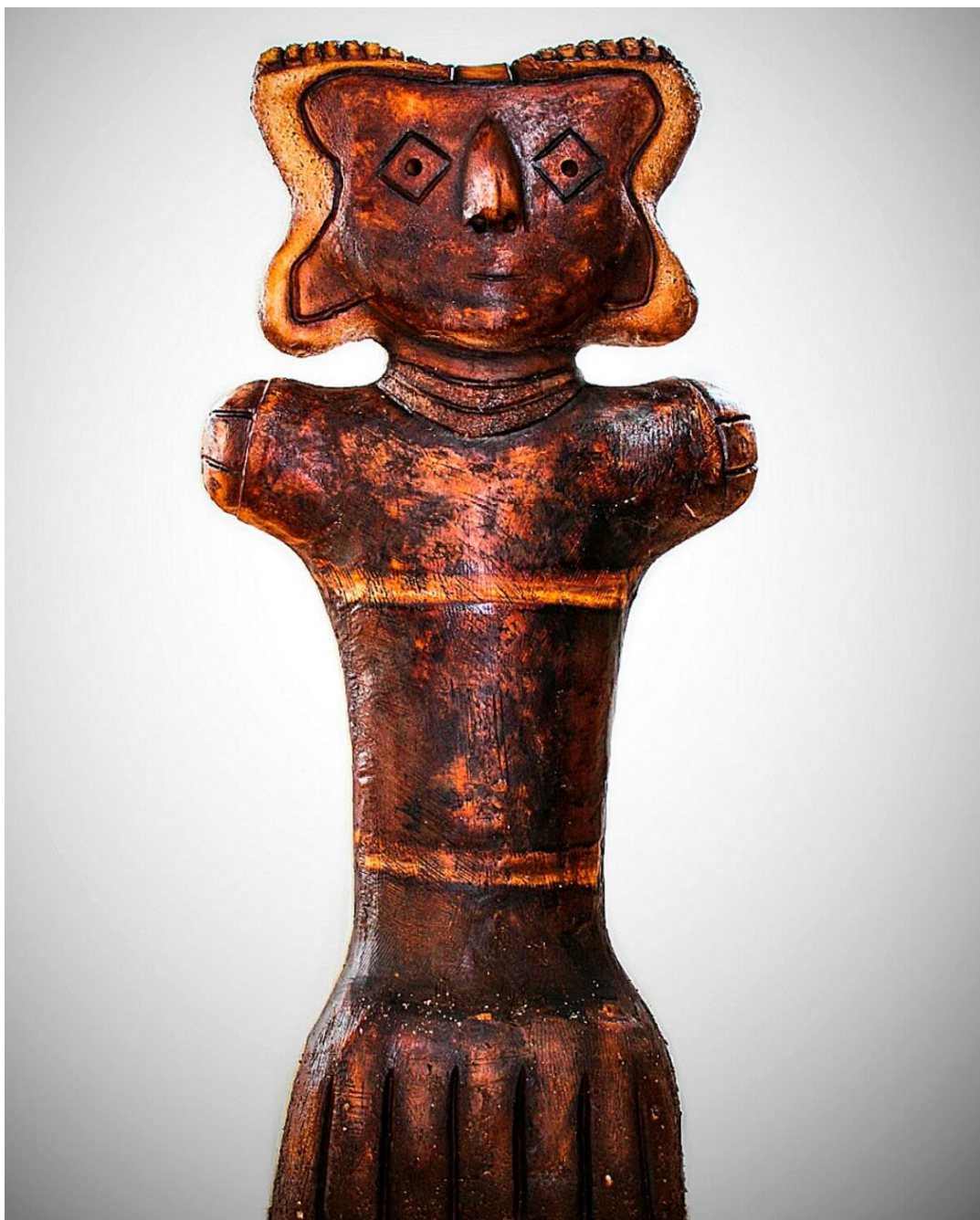
Paso 10.

10) Se extraen pedazos pequeños de fibra de vidrio y se depositan sobre la resina aún pegajosa, para luego aplicar nuevamente más resina líquida.



Paso 11.

11) Después de cubrir toda la obra en fibra de vidrio dejamos secar 48 horas, procedemos a lijar con amoladora, lijas de grano grueso y fino para suavizar la superficie y el correcto procedimiento de el sellado, respetando la línea y la forma.



Paso 12.

12)Aplicación de tinte de color pardo sobre el fondo de resina color beige para crear el efecto de cerámica envejecida, procediendo a frotar con guaípe humedecido en disolvente por las zonas más sobresalientes de la escultura.



Obra terminada junto al autor.



Detalle de la obra.





CONCLUSIONES

Se ha constatado mediante la investigación bibliográfica y documental, más la prospección de campo, que el patrimonio arqueológico de la provincia de El Oro es abundante aunque muy poco estudiado, que las piezas arqueológicas encontradas en forma casual no cuentan con un registro técnico y menos aún con dataciones absolutas (establecidas con procedimientos científicos). Solamente con base a los datos y fechas obtenidos por arqueólogos nacionales o extranjeros, utilizando un método comparativo –en la analogía de estilos cerámicos y otros artefactos culturales- se pueden coleccionar fechas en los sitios o asentamientos caracterizados como jambelíes y de otras fases culturales.

Una buena parte del patrimonio arqueológico total, propio de El Oro, en el que se incluyen muestras de todas las culturas encontradas en su territorio, se halla repartido y oculto en colecciones privadas o en las reservas del Museo Antropológico de Guayaquil, el que ahora está bajo la administración del Ministerio de Cultura. Otra gran parte de este patrimonio ha sido secuestrado por una diversidad de gente que lo ha llevado a diferentes lugares, para su regocijo personal. La provincia de El Oro no cuenta con un “verdadero” museo arqueológico, con amplias salas de exposición; apenas puede ofrecer dos colecciones incompletas –sin información demostrada-, una ubicada en Zaruma y la otra en la Casa de la Cultura, Machala. Por otras partes, pequeñas colecciones, guardadas en vitrinas inadecuadas y expuestas a la humedad, se protegen celosamente en colegios o bibliotecas de la provincia. Sería necesario que las autoridades provinciales inviertan recursos en unificar criterios y en el montaje de un solo museo antropológico, de la cultura oreense, incluyendo sus manifestaciones etnográficas.

En la provincia de El Oro, por la incompleta gestión de los escasos estudios arqueológicos realizados, particularmente en los relacionados con la cultura Jambelí, no se ha logrado imponer una identidad histórica aborigen como fuente de convocatoria ciudadana, de apoyo y estrategia del desarrollo integral. Las instituciones educativas, turísticas y culturales no han acometido políticas ni



actividades encaminadas a consolidar este símbolo y referencia de la identidad. En cualquier caso afirmativo, sus propuestas y logros han sido fugaces, mínimos e insatisfactorios; si bien existe un consenso –entre los estudiosos y gente dedicada a la historia local- que admite inequívocamente a la cultura Jambelí como su principal símbolo o ícono ancestral. El término Jambelí tiene amplia difusión y profundo arraigo en las poblaciones de la costa orense, pese a lo cual muy poca gente tiene conocimiento de la existencia de una cultura precolombina con ese nombre; aún en el sector de los estudiantes y profesores de historia ecuatoriana. De todo este conjunto de omisiones proviene y se justifica la propuesta que se desarrolla en la tesis presente.

La cultura Jambelí se halla inscrita en el periodo de Desarrollo Regional, está ubicada principal y mayoritariamente en el área geográfica que corresponde a la zona costera de El Oro, incluido su archipiélago. Razón por la que esta Provincia puede llegar a considerarla como su antecedente histórico territorial directo, el origen de una identidad cultural vinculada al mar, sus recursos y la navegación; a la madre tierra, sus manantiales y la alfarería. Devenida luego en sucesivas fases culturales y formaciones socio económicas complejas, en función de aquel irrefutable e irrevocable principio atávico que es la territorialidad: la herencia del espacio en un lugar de tránsito, de intercambios, de interculturalidad, de arraigos y de integración, como es la frontera del sur ecuatoriano con el Perú.

Por la deficitaria existencia de estudios arqueológicos dedicados a Jambelí, no se ha podido establecer una relación entre la estética, el arte y la producción de esta cultura; consecuentemente no se tiene un estudio visual, integral; tampoco hay un mapa de Jambelí señalando los espacios y los tiempos en que le tocó desarrollar su evolución cultural. Lo único disponible han sido unos cuantos estudios clasificatorios de los estilos cerámicos. De sus diseños no tenemos algo que se aproxime a una interpretación, a la descripción de una mitología; la semiótica no nos ha dicho nada al respecto. No obstante, esta manifiesta carencia no inhibe la formulación de nuestra propuesta y sus objetivos; en lugar de ello nos urge a proseguir este trabajo pionero, nos impulsa a lograrlo antes que sea demasiado tarde; antes que desaparezcan por completo los vestigios de una



cultura que hace muchas centurias dominó sobre este suelo, sobre sus aguas y mareas. Pero es necesario recalcar que de lo aprendido, de los descubrimientos realizados, de la observación metódica y de la experiencia acumulada, la única cultura que cumple los mínimos requisitos para que la declaremos antecedente cultural y símbolo aborigen de nuestra identidad, ésa es la cultura Jambelí. Ya somos bastantes los que opinamos de la misma forma, los que aportaremos voces y actividades para hacer esta toma de conciencia.



BIBLIOGRAFÍA

Adorno Theodor, Duplicidad del arte: hecho social y autonomía, Programa de Estudios de Postgrado en Artes (fotocopiado), Universidad de Cuenca, 2010.

Braudel, Fernand, Memoria del Mediterráneo, Ed. Cátedra, Madrid, 1998.

Buick Joanna, Ciberespacio, Ed. Era naciente, Buenos Aires, 2006.

Currie Elizabeth, Tesis doctoral (mecanografiado), Casa de la Cultura Ecuatoriana, Guayaquil, 1989.

Danto Arthur, El final del arte, en revista El Paseante, Madrid, 1995, núm. 22-23.

Danto Arthur, Después del fin del arte, Editorial Paidós, España, 1999.

Díaz Polanco Héctor, Elogio de la diversidad, Ed. Siglo XXI, México, 2006.

Ember Carol y Melvin, Antropología cultural, Prentice Hall, Madrid, 1997.

Estrada Emilio, The Jambelí culture of south costal Ecuador, Smithsonian Institution, No. 3492, Washington, 1964.

Evans Clifford, Meggers Betty, Cronología absoluta y relativa en la costa del Ecuador, Cuadernos de historia y arqueología CCE, Guayaquil, 1961.

García Leal, José, Filosofía del arte, Editorial Síntesis, Madrid, 2002.

Gombrich Ernst, Breve historia de la cultura, Ed. Océano, Barcelona, 2004.

Gutiérrez Usillos Andrés, Dioses, símbolos y alimentación en Los Andes. Interrelación hombre-fauna en el Ecuador Prehispánico, Ed. Abya Yala, Quito, 2002.



Hawking y Mlodinov, El gran diseño, Ed. Crítica, Barcelona, 2010.

Hobsbawm Eric, Historia del siglo XX. Crítica Ed. Grijalbo, Buenos Aires, 1999.

Judt Tony, con Snyder Timothy, Pensar el siglo XX, Ed. Taurus, España 2012.

Murillo Rodrigo, Provincia de El Oro monumentos arqueológicas, Ed. Universidad Técnica de Machala, Machala, 2011.

Nanda Serena, Antropología cultural, Grupo Editorial Iberoamericana, México, 1987.

Porras Pedro, Manual de arqueología ecuatoriana, PUCE, Quito, 1987.

Sagan Carl, La diversidad de la ciencia, Ed. Planeta, Barcelona, 2007.

Sontag Susan, Contra la interpretación, Seix Barral, Barcelona, 1984.

UNESCO. Declaración Universal sobre la diversidad cultural, 2 de noviembre de 2001.

Valéry Paul, La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, Ed. Taurus, Madrid, 1973. (en colección de documentos Programas de estudios de postgrado en artes, Universidad de Cuenca).

Wiseman Boris y Groves Judy, Levi-Strauss, Ed. Era Naciente, documentos ilustrados, Buenos Aires, 2002.

Wittgenstein Ludwig, Tractatus Lógico-Philosophicus, Edición electrónica, www.philosophia.cl / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. 2014.



Zambrano Jorge, Historia social de la Provincia de El Oro. Poblamiento inicial, Impssur, Machala, 2011.

WEBGRAFIA.

Coelho, Diccionario crítico de política cultural: cultura e imaginario (<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero23/diccional.html>). 2012/12/10

Rasgado Pablo y la estética de los materiales, Revista Código, , <http://www.revistacodigo.com/pablo-rasgado-y-la-estetica-de-los-materiales/>, México, 2012/12/10

Soulages François, Desde una estética de la fotografía hacia una estética de la imagen. <http://pendientedemigracionucm.es/info/univfoto /num4/pdf/4soulages.pdf> 2012/12/15

Wittgenstein Ludwig, Investigaciones filosóficas, <http://new.pensamientopenal.com.ar/21122009/filosofia04.pdf> 2012.